



سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات (القسم الأول)

تنسيق وتقديم :
سير أرفرانديث مورينو
ترجمته عن الإسبانية :
أحمد حسان عبد الواحد
راجعته : د. شاكر مصطفى

١١٦ - ذو الحجة ١٤٠٧ هـ - أغسطس (آب) ١٩٨٧ م

المشرف العام :

احمد مشاري العدواني
الأمين العام للمجلس

نائب المشرف العام :

د. خليفة الوقيان
الأمين العام المساعد

هيئة التحرير :

د. فؤاد زكريا المستشار
د. أسامة الخولي
د. سليمان الشطي
د. سليمان العسكري
د. شاكر مصطفى
د. صديقي حطاب
د. عبد الرزاق العدواني
د. فاروق العمر
د. محمد الرميحي

المراجعة :

ترجمه باسم السيد الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

تريه ٢٣٩٩٦ الصفاه الكويتيه - 13100

**AMERICA LATINA EN
SU LITERATURA**

Coordinación e introducción de :
CÉSAR FERNÁNDEZ MORINO
(8th Edition, 1982.)

المواد المنشورة في هذه السلسلة تعبر عن رأي كاتبها
ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلس

تصدير الترجمة

في حوار جرى مؤخراً على شاشة التلفاز البريطاني * بين الروائي البيرواني ماريو فارغاس يوسا yossa والروائي الكوبي جيممو كابريرا انفانتي Infante بمناسبة ظهور الطبعة الانجليزية لآخر روايات الأخير، احتفى فارغاس يوسا بزميله الكوبي باعتباره كاتباً أمريكياً لاتينياً، بينما أصر كابريرا إنفانتي على أنه مجرد كاتب كوبي. ولم يكتف بذلك بل مضى إلى حد إنكار أنه يرى شيئاً مشتركاً مثلاً بين المكسيك، ذات الهنود، وبين كوبا، ذات الزنوج، والخلاسيين والبيض. وأردف مؤكداً أن عبارة «أمريكا اللاتينية» هي عبارة اخترعتها فرنسا ثم عممتها الولايات المتحدة نتيجة إحساسها بالذنب لأنها احتكرت لنفسها اسم أمريكا. إزاء ذلك رد الكاتب البيرواني بأن تسمية أمريكا اللاتينية قد تبتتها بلدان أمريكية عديدة في وقت واحد واستخدمتها في مواجهة إسبانيا خلال حرب الاستقلال. هذه المناقشة تعيد إلى الأذهان قضية مازالت مطروحة أمام عالم كامل أخذ حديثاً في التعرف على ذاته، ووجد في تعبير «أمريكا اللاتينية» عنواناً مناسباً للوحة قسماته المشتركة في مواجهة الاستعمار الأجنبي والتغلغل الامبريالي. لكنها تسهم، فيما نظن، في توضيح القضية المطروحة على عالمنا العربي نفسها.

فلا نعتقد أن بإمكان أحد أن ينكر وجود أدب كوبي أو بيرواني، إسباني أو فرنسي، فليس الحديث هنا عن حيوية أي أدب من هذه الآداب، عن ازدهاره أو ركوده، بل عن وجوده ذاته. لكن، هل بإمكاننا، بنفس البساطة، الحديث عن أدب «أمريكي لاتيني» على سبيل المثال؟

لا بد من التسليم بوجود صعوبة نظرية يجب حلها قبل الحديث عن أدب

* نقلاً عن صحيفة الباييس الإسبانية، عدد ١٢ سبتمبر ١٩٨٤

«أمريكي لاتيني»، أي عن أدب يعبر عن منطقة تتجاوز حدود الكيانات السياسية التي تكونها. هذه الصعوبة تكمن في إدخال مفهوم غير أدبي بل سياسي كصفة لكلمة الأدب في تعبير «أدب أمريكي لاتيني»، مما يدفعنا إلى محاولة البحث عن العوامل التي تفرض وجود أدب ما ووحده.

هل تصنع اللغة وحدها أدباً؟

إننا لنجد في العديد من الكيانات القومية أكثر من لغة: فالقشتالية، التي نعرفها باسم اللغة الأسبانية، ليست سوى إحدى لغات أربع متكلمة في إسبانيا. وفي أمريكا اللاتينية، فرض الغزاة الإسبان لغتهم القشتالية على ما أصبح يعرف بأمريكا-المسبانية، بينما فرض البرتغاليون لغتهم على البرازيل التي تكاد تكون قارة قائمة بذاتها. وظلت حواجز الاتصال قائمة بين الكتلتين اللغويتين الرئيسيتين في شبه القارة. وتلت هاتين الكتلتين نويات من لغات أخرى مع قدوم المهاجرين والعبيد، تخللت اللغتين الأيبيريتين وفرضت تأثيرها على اللغات المتكلمة وعلى الأدب، وذلك علاوة على اللغات الهندية للسكان الأصليين، والتي لم تندثر مع الغزو، والتي تعطي أوضح مثال على تأثيرها في بلد ثنائي اللغة هو الباراجواي. وفيه يتحدث نحو نصف السكان لغة واحدة هي الجوارانية (هندية) بينما الباقون ثنائيو اللغة بمجملهم تقريباً ويتحدثون الإسبانية والجوارانية.

لقد أصبح التراث المشترك الذي تجسده اللغتان الأيبيريتان في شبه القارة الأمريكية - بمثابة القطب الذي تبلورت حوله في كل بلد عادات ومعتقدات. وأساليب حياة سابقة على الفتح، لم تندثر مع إتمامه، بل بقيت في مستوى جديد وشكلت عوامل تميز الوجدان القومي في كل من هذه البلدان في نطاق الوحدة التي يشكّلها مجال اللغة الواحدة.

اللغة إذن عامل هام، بل وحاسم، في خلق تراث مشترك يقوم عليه الأدب. لكن التأكيد على مجرد اللغة قد لا يثبت وجود أدب مشترك. وأبلغ دليل على ذلك

أن فارجاس يوسا وكابريرا أنفانتي يتحدث كلاهما بالإسبانية . وقد ورثت أمريكا اللاتينية نفسها اللغتين الإيبيريتين ، لكن لا يخطر ببال أحد أن يعتبر أدها الحديث جزءاً من الأدب الإسباني أو البرتغالي . ولسنا بحاجة إلى إيراد العديد من الأمثلة ، إذ نجد الحال نفسها في عديد من بلدان العالم الثالث التي تبنت لغات الاستعمار وأصبحت هي لغات الأدب فيها .

وخلال الفترة الاستعمارية تعرض هذا التراث المشترك للعديد من التعديلات والتشوهات . وفي أيامنا ، مع سيادة ثقافات المراكز الامبريالية ، ومع التقدم الهائل في وسائل الاتصال ، أصبحت هيمنة الغرب الثقافية والتبعية التي تعاني منها بلدان العالم الثالث للدول الإمبريالية تمثل عاملاً هاماً في تعقيد المكونات الثقافية للبلدان المتخلفة وفي وضع الحواجز والأسوار بينها .

ومنذ زمن بعيد ، بدا أن خوسيه مارتى قد وضع معياراً حاسماً لحل هذه المشكلة حين أكد أنه «لن يكون ثمة أدب هسبانو - أمريكي طالما لا توجد هسبانو - أمريكا . ودلل على ذلك بأنه إذا كان كل أدب «عبارة عن تعبير ، فلن توجد آداب» طالما لا يوجد جوهر تعبر عنه» ، فوجودها «يستلزم أن توجد ، ككيان تاريخي كاف ، المنطقة التي يعد أدباً لها» .

كتب خوسيه مارتى كلماته هذه في وقت كانت فيه الكتلتان اللغويتان الكبيرتان للقارة تدير كل منهما ظهرها للأخرى ، فاقصر على الحديث عن أمريكا الناطقة بالإسبانية . لكن ، مع التواصل الذي نشهد منذ عقود ، تزايدت وتاثره بين البرازيل وبين بقية القارة . ومع الإحساس في الجانبين بوحدة المصير في مواجهة الهيمنة الأجنبية ، يصبح من الممكن تعميم كلمات خوسيه مارتى لتضم شبه القارة اللاتينية بأسرها .

وقد وضع الناقد البرازيلي المعاصر أنطونيو كانديدو معياراً أكثر تفصيلاً حين فرق بين «المظاهر الأدبية» وبين «الأدب بالمعنى المحدد» . فالمظاهر الأدبية ، في نظره ، مجرد أعمال فردية ، أما الأدب بالمعنى المحدد له فهو :

«نسق من الأعمال تربطها عوامل مشتركة واحدة تسمح بالتعرف على النغمات السائدة خلال مرحلة ما. وهذه العوامل المشتركة، بصرف النظر عن الخصائص الداخلية (اللغة، والموضوعات، والصور)، هي عوامل معينة ذات طبيعة اجتماعية ونفسية، تتبدى تاريخياً رغم أنها منظمة حرفياً وتجعل من الأدب جانباً عضوياً من الحضارة».

إذا سلمنا بذلك، يكون وجود المنطقة التي يعبر عنها الأدب ككيان تاريخي كاف، ووجود تلك العوامل ذات الطبيعة الاجتماعية والنفسية والتي تتبلور خلال عملية تاريخية، أمرين ضروريين لوجود أدب مشترك.

بهذا المعنى يكون كابريرا إنفانتي كاتباً «أمريكياً لاتينياً» مثلما هو كاتب كوبي. لأنه يعبر في أدبه عن المشكلات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تؤرق كل كتاب القارة حتى حين يبدو أنهم يحاولون الهروب منها.

وإذا كانت إحدى أبرز مهام الأدب أن يلتقط السمات الجوهرية في واقعه، وأن يقدمها من منظور المستقبل، فإنه بذلك يستبق إقامة كيان سياسي موحد يجمع تلك الأمم التي تعد بمثابة قومية واحدة وليدة موزعة على كيانات سياسية منفصلة، ويصبح بالإمكان الحديث عن أدب أمريكي لاتيني، بقدر ما ينطلق من تلك المشكلات المشتركة ويعبر عنها، وما دام الإيمان بالمصير المشترك هو الهاجس الذي يشغل كتابه.

وكتاب الكتاب الذي نضعه بين يدي القارئ يختلّفون في مناهجهم، وآرائهم، والبلدان التي ينتمون إليها، لكنهم ينطلقون من الإيمان بوجود أمريكا اللاتينية ككيان تاريخي واحد، وبمصيرها المشترك. وهم بذلك يعكسون المناخ السائد في الساحة الثقافية لشبه القارة. فالغالبية العظمى من كتابها، مع استثناءات لا يستحق الأمر عناء ذكرها، يؤمنون بالمصير المشترك لأمريكا اللاتينية. ويشارك في هذا الإيمان حتى أولئك الذين يتشككون في وجود ثقافة أمريكية لاتينية بالمعنى المحدد. بل إن هؤلاء الأخيرين يضعون وحدة المصير

كبدل هذه الثقافة المشتركة التي يضعون وجودها موضع الشك .

والكتاب محاولة للتعرف على ملامح هذا الكيان التاريخي الذي تمثله أمريكا اللاتينية كما يتبدى في أدبها بكل مشكلاته . ومن الطبيعي أن نتوقع وجود عديد من أوجه الشبه بين هذه المشكلات ، ومشكلات أدبنا العربي . وكفي أن نفكر في أوجه الشبه بين الظروف الاجتماعية في الجانبين وبين شروط الإنتاج الأدبي بما تنطوي عليه من مشكلات التخلف والتبعية والقيود على حرية التعبير .

إن الأدب والنقد وجهان لايفصلان لورقة واحدة . وازدهار أحدهما يعني إزدهار الآخر . وإذا كانت قد أتيحت لنا كقراء فرصة الاطلاع على نماذج قليلة بارزة من أدب القارة الفتية ، فإن هذا الكتاب يقدم لنا نماذج بارزة من نقدها ، سنجد فيه جوانب أصالة لافتة للنظر ، وجوانب ضعف تستحق إعادة النظر ، لكنه في كل الحالات سيعيننا على فهم أعمق للأعمال الأدبية في سياق محدد . لكن هذا الكتاب يأمل كذلك أن يكون مناسبة لإعادة التباحث في مشكلات أدبنا العربي . وفي اعتقادنا أن النظر في المشكلات الأدبية للقارة اللاتينية يعد بالنسبة لنا ، بمعنى من المعاني ، بمثابة فحص لمشكلاتنا الأدبية من نقطة متقدمة . فقد تضافرت عوامل عديدة على دفع تناقضات الواقع هناك إلى درجة من العمق والاحتدام لعلنا لم نألفها ، لكنها انعكست على الأدب فأعادت خلقه . لكن دراسة مشكلات هذ الأدب قد تضع أيدينا على التناقضات التي أخذت تطرح نفسها على انتاجنا الأدبي . فالوشائج التي تربط بين العالمين أعمق مما قد نظن للوهلة الأولى .



مقدمة

سيزار فرناندث مورينو*
Cesar Fernandez Moreno

«أمريكا، إذن؛ هي أرض المستقبل، وسوف يتكشف في العصور القادمة شأنها التاريخي وربما كان ذلك على شكل نزاع بين أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية، إنها بلاد الأحلام لكل أولئك الذين ملؤوا وضجروا من المتحف التاريخي في أوروبا. القديمة. . . إن ما يحدث هنا حتى الآن ليس إلا صدى للعالم القديم، أو انعكاساً للحياة الغريبة عنها. كما أنها بوصفها أرض المستقبل، لانهمنا هنا، إن أمريكا لانهمنا إلا بمقدار ما هي بلد المستقبل ذلك أن الفيلسوف لا يقوم بالتنبؤات.

هيجل^(١)

ما هي أمريكا اللاتينية؟

حسناً: قد مر قرن ونصف القرن منذ قام هيجل بنبوءته عن أمريكا في حين

(*) سيزار فرناندث مورينو شاعر وكاتب أرجنتيني (ولد في بونس أيرس سنة ١٩١٩) من أعماله الأساسية: مدخل إلى العقيدة (مكسيكو ١٩٦٢)، أرجنتيني حتى الموت (بونس أيرس ١٩٦٣)، المطارات (بونس أيرس ١٩٦٧)، الوقائع والأدوار (مدريد ١٩٦٧)، مرواغات (كاراكاس ١٩٧٢)، الأرجنتين (برشلونة ١٩٧٢) يدير المكتب الاقليمي للثقافة في أمريكا اللاتينية والكاريبي في منظمة اليونسكو.

(١) هيجل: محاضرات في فلسفة التاريخ العالمي - ج ١. وهذه هي ترجمة النص كما في الاسبانية وقد أورد د. إمام عبد الفتاح إمام هذا النص في كتاب العقل في التاريخ - ط ٢ - دار التنوير ١٩٨١. على الشكل الآتي:

«أمريكا إذن هي أرض المستقبل. فها هنا سوف يتكشف في العصور القادمة عنصر هام من عناصر تاريخ العالم. وربما كان ذلك على شكل نزاع بين أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية.»

كان ينبغي أنه يتنبأ. وما كان مستقبلاً بالنسبة إليه أصبح الآن حاضراً بالنسبة
لأمريكا، والقارة التي كانت بالنسبة إليه طبيعة «أصبحت تاريخاً». وقد تحدث عن
أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية: وفي أمريكا الشمالية تقوم حالياً أقوى دولة في
العالم. أما الجنوبية، تحت الاسم الجديد لأمريكا اللاتينية، فتمثل إحدى أكثر
الأفكار دينامية في العالم المعاصر. وقد وضعتها سلسلة من العوامل في مكان
الصدارة من التوقع العام: أول هذه العوامل هو الانفجار السكاني، إذا قبلنا هذا
التصنيف التكنولوجي التي يصف عملية الميلاد، فمعدل تزايد القارة هو أكبر
معدل في العالم: ٩, ٢٪ سنوياً. وتعدادها الحالي يزيد على ٢٧٠ مليوناً من
السكان، موزعين بصورة غير منتظمة على مدى ٢١ مليوناً من الكيلومترات
المربعة. هذا الانفجار، الذي يجري في إطار السياق الاقتصادي المسمى
بالتخلف، يهدد بأن يتحول، بدوره، إلى انفجار سياسي. لكن ما يهمنا الآن
بالتحديد هو أنه بدءاً من هذه السلسلة من الانفجارات، أو الانفجار المتسلسل،
تأخذ أمريكا اللاتينية في توقع انفجار آخر: الانفجار الثقافي.

ورغم ذلك، يظل تعبير أمريكا اللاتينية تعبيراً غير دقيق بصورة واضحة. فما
هي أمريكا اللاتينية؟ وفي المقام الأول، لماذا نسميها لاتينية؟ لقد بدأت كل
اللاتينية في اليسيوم، وهو إقليم صغير مجاور لمدينة روما، وأخذت تنمو في دوائر
متحدة المركز على طول التاريخ: ضمت، أولاً، إيطاليا كلها، ثم اتسعت بعدها
للجزء من أوروبا الذي استعمرته الامبراطورية الرومانية، لتعود فتقتصر على

== انها بلاد الأحلام لكل أولئك الذين ملوا وضجروا من مخزن الأسلحة التاريخي في أوروبا
القديمة، على أن ما يحدث حتى الآن في العالم الجديد ليس إلا صدًى للعالم القديم أعني التعبير
عن حياة أجنبية كما أنها بوصفها أرض المستقبل لاهتمنا هنا لأن اهتمامنا لا بد من أن ينصب
بالنسبة للتاريخ - على ما يحدث في الماضي وما يحدث في الحاضر، أما بالنسبة للفلسفة فإن ما
يشغلها ليس هو الماضي ولا المستقبل (إن شئت الدقة) وإنما هو الحاضر، أعني ما هو موجود
وما له وجود أبدي: وهو العقل. وهذا كاف جداً ليشغلاهتمامنا. .
والفرق بين الصين واضح [هيجل].

البلدان والمناطق التي تتحدث بلغات مشتقة من اللاتينية، ثم تنتقل أخيراً إلى القارة الأمريكية التي كان أولئك الأوروبيون قد اكتشفوها واستعمروها. على هذا النحو تصبح أمريكا اللاتينية هي الحلقة الرابعة في ذلك التوسع المدهش.

ومن بين الدول التي حققت اكتشاف القارة الجديدة وغزوها واستعمارها كانت ثلاث منها لاتينية لغوياً: إسبانيا، والبرتغال، وفرنسا. ومن ثم، فإن أشمل مفهوم تاريخي للإقليم، يجب أن يضم كل أراضي القارة الجديدة التي سكنتها تلك القوى، المعارضة في مجموعها لأمريكا الأنجلو سكسونية، المتمركزة في الشمال. (٢) يقول إستواردو نونيث «في أواخر القرن التاسع عشر يبدأ التمييز بين ما هو أمريكي شمالي وما هو أمريكي لاتيني، بسبب نشوء الظاهرة السياسية لاستقلال الشمال. . . . ويبدأ بين الكتاب الفرنسيين قبل كل شيء (وربما بين كل الكتاب الأوروبيين) استخدام تعريفات جديدة لأصور أمريكا غير السكسونية، مثل: États latins d'Amérique الذي يرد في كتاب ظهر عام ١٨٨٢، و Peuples Latinoaméricains و démocraties latines d'Amérique. . . (٣) وهذه التعبيرات الجديدة تحيل إلى مفهوم هو في وقت واحد عرقي، وثقافي، وسياسي. لكن حدث، كما يؤكد نونيث نفسه، أنها جاءت لتحل محل تعبيرات أخرى ذات مضمون جغرافي صرف، مثل: Améri-que méridionale، و Amérique septentrionale، و Amérique de

(٢) من المثير للاهتمام أن نتذكر أن هذا التقسيم الأساسي يتحقق كذلك في التركيبة الجيولوجية: فلم تكن أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية متحدين في مولدهما. فقد كانت الأولى تشكل القارة المسماة باسم لورنشيا، مع جرينلاند وجزء من الجزر البريطانية (وهي الجزر التي ستصبح بعد ذلك بزمان طويل أصل أنجلو سكسونية أمريكا). بينما كانت أمريكا الجنوبية تشكل قارة جندوانا، مع أفريقيا، وأستراليا، وجزء من آسيا والقارة القطبية الجنوبية (التي تطالب بها الآن الدول الجنوبية من أمريكا اللاتينية).

(٣) ما هو أمريكي-لاتيني في الآداب الأخرى، الفصل الخامس من الباب الأول من هذا الكتاب [المترجم].

Sud، و Amérique australe. هكذا ينشأ الخلط الأول حول لاتينية أمريكا هذه: ففي المفهوم الجغرافي، يظل التعبير مقتصرًا على شبه القارة الجنوبي، الإيرو-أمريكي بصورة أساسية (أي الإسباني والبرتغالي)، أما المفهوم الجديد فيتسع كذلك للفرنسيين المقيمين في أمريكا الشمالية.

أما بالنسبة للتركيب الحالي لأمريكا اللاتينية فإن خوسيه لويس مارتينث يشير إلى أنه «شيء أكثر تعقيداً من الفسق البسيط الذي ظل حتى منتصف القرن. فقد بقيت هي المجموعة الأصلية المكونة من إحدى وعشرين دولة (هي الأرجنتين، وبوليفيا، والبرازيل، وكولومبيا، وكوستاريكا، وكوبا، وتشيلي، وجمهورية السدومينيكان، وإكوادور، وجواتيمالا، وهاتي، وهندوراس، والمكسيك، ونيكاراجوا، وبنما، والباراجواي، وبيرو، وبويرتوريكو، والسلفادور، وأوروغواي، وفنزويلا). إلا أن بويرتوريكو ولاية حرة منضمة إلى الولايات المتحدة وتحمل مواطنتها جنسية الولايات المتحدة. وبعد عام ١٩٦٠ نشأت أربع دول جديدة هي: جامايكا، وباربادوس، وترينيداد، وتوباغو، وجويانا، تسود فيها اللغة الانجليزية، وتكوّن جزءاً من الكومنولث البريطاني» (٤).

وكما هو واضح، فإن المحصلة التي تؤدي بنا إليها فكرة اللاتينية تتجاوز تلك الفكرة ذاتها. وإذا حاولنا الآن الرجوع إلى الوضع الأصلي للإنسان الأمريكي، فإن الصفة في تعبير أمريكا اللاتينية تذوب في السياق التاريخي، ونجد أنفسنا غارقين في الجوهر البشري الخاص للموصوف، الذي من الواضح أنه أسبق مما هو أوروبي وغريب عنه. وبذلك نجد أنفسنا في مواجهة الثقافات العظيمة السابقة على الاكتشاف، وفي مقدمتها ثقافات (ميسو-أمريكا) أو أمريكا الوسطى - وثقافات الأنديز.

(٤) الوحدة والتنوع، الفصل الرابع من الباب الأول من الكتاب الحالي. [الترجم].

* ميسو - أمريكا (أو أمريكا الوسطى) هي منطقة الحضارات القديمة شمالي أمريكا الجنوبية. وتتحدد بين خط يمر شمالي العاصمة المكسيكية وآخر يمر بهندوراس ونيكاراجوا. وتعد، جغرافياً، منطقة أمريكا الوسطى بالإضافة إلى المكسيك وجزر الأنثيل. [الترجم].

قضى غزو القرن السادس عشر عملياً على تلك الثقافات العظيمة ، لكنه ، في الوقت نفسه ، منحها حياة جدلية جديدة بقدر ماحولها إلى شرط ضروري لعملية «أوروبة» . كما أثرت هذه العملية في سكان أمريكا المتبقين ، الذين نالوا في تلك الفترة درجات أدنى من التطور : أولئك السكان الذين أطلق عليهم كجنس اسم الهنود من قبل المكتشفين بدافع الخطأ الجغرافي الهائل الذي حملهم على الاعتقاد بأنهم قد وصلوا إلى آسيا (وإلى الهند منها) .

بالإضافة إلى ذلك ، يجب التأكيد ، داخل أمريكا اللاتينية الحالية ، على وجود عالم آخر غير لاتيني بصورة جذرية : هو الإفريقي . وطبقاً للنظرية المسماة «من القارات إلى الانجراف» فإن أمريكا كانت تشكل ، في عصر جيولوجي سحيق ، وحدة «عضوية مع إفريقيا ، وبانفصالها إثر ذلك بفعل القوى الجوفية في كوكبنا ، اكتسبت ذاتيتها كقارة . وفي تلك المغامرة الرائعة ، انتزعت القارة الأمريكية نباتات وحيوانات إفريقية فقط ، دون بشرها .

كذلك قدم الإفريقيون بعد ذلك إلى أمريكا . بعد ذلك بزمان لا يحصى ، أي في العصور التاريخية . ففي الكاريبي الأخضر الشفاف ، في ذلك البحر الذي يكشف في دعة عن حميمته ، وفي تلك الجزر التي ترصعه بإطار ثمين مزدوج من الطحلب والرمل ، جرت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الظاهرة الفظة لتجارة العبيد : استخدام البشر من لون معين كأدوات من جانب بشر من لون آخر .

تم «اصطياد» ونقل مائة مليون من إفريقيا ، لم يصل سوى ثلث عددهم إلى وجهتهم الأمريكية . ورغم ذلك أدت هذه العملية إلى النتيجة المدهشة التي يمكننا الآن رؤيتها : فقد أضاف العبيد إلى سادتهم الكثير ناقلين إليهم كل ما استطاعوا الحفاظ عليه من ثقافتهم ، ومعلمين إياهم الكثير من الأمور : من الغناء والرقص حتى النضال من أجل حريتهم .

وفي الوقت نفسه فإن ماهو إفريقي في أمريكا اللاتينية يصبح هو السمة

المشتركة التي تربطها مع أمريكا الأنجلو سكسونية : إذ أن ذلك الجنس وثقافته هما اللذان يتوليان اللحمة بين جزئي شبه القارة اللذين يشكلان الأمريكتين . فجزر الكاريبي وأمريكا الوسطى تمثل انتقالاً بين أمريكا الجنوبية ، اللاتينية بصورة نموذجية ، وأمريكا الشمالية ، الأنجلو سكسونية بصورة نموذجية . في هذه المنطقة لا يصبح دقيقاً حتى ذلك التحديد المتبادل والأساسي بين تلكا الثقافتين المستعمرتين ، إذ أن كليهما قد تعايشتا ومازالتا تتعايشان فيها .

وأمريكا الإفريقية هذه محسوسة بقوة ، لا في هذه المنطقة الوسيطة فحسب ، بل كذلك في حدودها مع المنطقتين الأخرين ، أي ، شمالي أمريكا الجنوبية ، وجنوبي أمريكا الشمالية . بحيث تمثل هذه البينية ، (الوضعية الوسطى) في الآن . ذاته حاجزاً وطريقاً معاً كما تمثل في كل الحالات إثراء للنسق الكلاسيكي الذي نشأ منه مفهوم أمريكا اللاتينية نفسه : فالأمريكتان المتباعدتان تتقاربان في ثقافة ثالثة لدرجة أن تشكلا ، سوياً ، أفرو أمريكا واحدة ، هي صلة الوصل التي تتجه إلى توحيد الأمريكات الجغرافية الثلاث ثقافياً .

جنوبي أحد الأنهار

في إطار هذا التشابك من التوترات في أمريكا اللاتينية ، تكاد احتمالات الأفعال وردود الأفعال أن تكون لانهائية ، ويتوازي معها الاغراء الفكري بإخضاع مشكلاتها إلى مشكلات أخرى مقارنة أو مشابهة . فكاتب المقالات الأرجنتيني الكبير مارتينث استرادا ، على سبيل المثال ، يميل إلى المماثلة بين المشكلات الأمريكية اللاتينية والمشكلات الأفريقية ، ويؤكد على «عوامل الحياة القومية التي تنتمي إلى نمط من التاريخ لا تناسبه القوالب التي تبينها من قبل عن النموذج ، بل تناسبه قوالب البلدان الأفريقية ، حيث تقدم العبودية والإخضاع للمراقب المدقق ، تماثلات عامة ومغطية ، وأشكال حياة مشتركة بين الشعوب التي تمارس سيادتها ظاهرياً» (٥) .

Ezequiel Martínez Estrada, Prologo inútil a su Antología, México, 1964, (٥)
Fondo de Cultura Económica.

هكذا تعود فكرة الإقليم فتصبح أكثر إشكالية كلما جاولنا المزيد من النفاذ. ويشير عالم الاجتماع جينو جرمانى إلى مفهومين متقابلين، «على طرفي نقيض فيما بينهما، لكنها يتطابقان في الإقرار بوجود حقيقي لأمريكا اللاتينية». الأول «يشدد على الطابع اللاتيني، أو الإغريقي الروماني، المسيحي، الاسباني أو الأيبيري لشبه القارة الأمريكي». بينما في الثاني «تعد أمريكا اللاتينية وحدة ليس فقط بالتعبيرات الثقافية والاجتماعية، بل كذلك وقبل كل شيء - بالتعبيرات السياسية. . . . والعامل الموحد ينبعث من موضوع خارجي، معادٍ ومهدد». وإذا كان العامل المحوري في الفرضية الأولى يبدو ثقافياً وفي الثانية سياسياً، فيجب أن نلاحظ أن كليهما يتحددان بعامل آخر جغرافي: ففي الأولى يجري الحديث عن «شبه القارة الأمريكية»، وفي الثانية عن «موضوع خارجي»^(٦).

هذه التحديدات للأسس تكاد تكون حتمية في كل تحديد للمفاهيم حول أمريكا اللاتينية. كذلك لايفيد معيار عرقي صرف، يضع اللاتيني مقابل الأنجلو - سكسوني. ليس ذلك فقط بسبب وجود الهنود والأفريقيين والمهاجرين التالين المتنوعين بل كذلك بسبب المزيج الذي لايمكن فصله لكل تلك الأجناس والذي يتضح بصورة نموذجية في العديد من جزر الأنتيل، حيث تختلط تحت التسمية الشديدة الاتساع للاتينية، الدماء الهندية الأصلية، والاسبانية، والافريقية (والحالة المتفجرة هي هايتي، البلد ذو الأغلبية السوداء الذي يجري الحديث فيه بالفرنسية). وكذلك بسبب التغلغل العرقي والاجتماعي الذي لاشك فيه للاتين في المنطقة الجنوبية من الولايات المتحدة، وفي هذه الحالة تغزو أمريكا اللاتينية من الجنوب أمريكا الأنجلو سكسونية، بفضل الخاصية الشعرية السكانية التي تصعد من خلال بويرتوريكو، والمكسيك، وكوبا، ويبدو أنها تعوض، على أساس الخصوبة، الأراضي اللاتينية التي فقدت خلال فترة تكون القوميات.

كذلك لايمكن قبول مفهوم لغوي محض يحدد أمريكا اللاتينية على أنها تلك

(٦) Gino Germani América Latina existe y si no habría que inventarla, en revista,

Mundo Nuevo, núm. 36, paris, 1969.

التي تتكون من بلاد تتكلم الاسبانية أو البرتغالية . ويذكر خوسيه لويس مارتينث أنه «من بين الـ ٢٥٤, ٤ مليوناً من السكان الذين يشكلون تعداد أمريكا اللاتينية (عام ١٩٦٨) (*) يتحدث بالاسبانية ١٦٤, ٢ مليوناً، أي ٦٤, ٥٪، ويتحدث ٨٥, ٦ مليوناً البرتغالية في البرازيل، أي بنسبة ٣٣, ٤٪، ويتحدث الباقي بالانجليزية والفرنسية» (٧) والنسبة الباقية ٢, ١٪، تتحدث الفرنسية أو الانجليزية أو حتى الهولندية (كوراساو، وسورينام). ولا يتعارض هذا التعدد للغات الغربية في حد ذاته مع كل تبسيط، بل لا يتعارض كذلك مع بقاء اللغات مما قبل كولمبس (وهناك بلد ثنائي اللغة : هو الباراجواي). (**) ولأسباب مماثلة ، يجب كذلك رفض مفهوم ديني يعارض كاثوليكية أمريكا اللاتينية ببروتستانتية المستعمرات الأنجلو سكسونية (فربع الولايات المتحدة تقريباً كاثوليكي).

ورغم هذا التعقيد في المفاهيم ، فإن العالم المعاصر يعيد بدهشة اكتشاف هذا المجموع الذي يصير على تسمية نفسه أمريكا اللاتينية ، وهي الكيان الذي لم يتحدد بعد ، لكنه يمثل عند النظرة البسيطة اتساق ما هو واقعي . ولو تعمقنا في البحث عن جذور هذه الوحدة العنيدة ، فإن تاريخها سيقدم لنا هذه الملاحظة الأولى وهي التبعية المتتالية للمجموع بالنسبة لقوة خارجية . للملكيات الأيبيرية أولاً ، ثم للانجليز ، حين تسقط هذه ، ويعدها يقيم الأمريكيون الشماليون على حساب أمريكا اللاتينية إمبراطورياتهم الوارثة ، لا على المستوى السياسي ، بل في المجال الاقتصادي .

ربما كانت ملاحظة التبعية هذه أول ما يوضع في الاعتبار عند تحديد المفهوم المراوغ لأمريكا اللاتينية . والملاحظة الثانية هي انغماسها في أقوى استقطاب تاريخي راهن : وهو الهوة التي تنفتح بين البلدان الغنية والبلدان الفقيرة ، وهذا

(*) يبلغ عدد سكان أمريكا اللاتينية اليوم حوالي ٣٥٠ مليون نسمة ثلثهم في البرازيل . [المترجم]
(٧) الفصل المذكور .

(**) يتحدث سكان الباراغواي الاسبانية في الحياة العامة ولغة الغواراني الهندية في البيوت .
ولهذه اللغة أدب مكتوب . المراجع .

تقابل أوسع من سابقه، لكنه لا يتناقض معه، وهو يتضح في مجموع الأمريكتين، فالغنية هي الأنجلوسكسونية، والفقيرة هي اللاتينية. ويكمل ويؤكد هذين المعيارين معيار ثالث أكثر أولية: هو المعيار الجغرافي، الذي يركز عليه، صراحةً أو ضمناً، كل ما ضاهيناه حتى الآن.

وتكون أمريكا اللاتينية هي كل تلك الأراضي الأمريكية التي تقع جنوبي نهر الريبو جراندي أو الريبو برافو (الذي يرسم حدود الولايات المتحدة مع المكسيك). ويكون شيوع هذا التعبير (جنوبي الريبو جراندي أو الريبو برافو) هو برهان صحته: فجنوبي هذا النهر ثمة تجانس معين ثقافي، وسياسي، واجتماعي، ولغوي، وديني.

من الدهشة إلى الفن

جرت الإشارة مراراً إلى الحوافز الثلاثة التي دفعت الإسبان إلى استعمار أمريكا: وهي النزعة الحربية المكتسبة لدى استرداد أراضيهم من أيدي العرب، والصوفية التبشيرية الكاثوليكية، والنهم (للذهب، والعبيد، والنساء). من بين هذه الدوافع، يبرز كل مؤرخ، وكل كاتب، أكثر ما يؤثر منها على حساسيته، لكن لاشك في أن مجموع العوامل الثلاثة المذكورة هو الذي يحدد تلك العملية التي كان لها أن تكمل العالم، عملياً، بنصفه المفقود.

كان كريستوفر كولومبس صوفياً، على نحو ما، لكن ذلك لم يمنعه من تبني استراتيجية كاملة لإغراء الملكين الكاثوليكين* بذهب القارة الجديدة. وقد كتب «الذهب شيء نفيس، من الذهب يكون الكنز، وبه يصنع من يملكه ما يشاء في الدنيا ويبلغ حد إدخال الأرواح إلى الفردوس» (٨) من الذهب إلى الفردوس:

* هما الملكان إيسابل الكاثوليكية وفرناندو الكاثوليكي، أبطال القضاء على الحكم العربي في

إسبانيا - وكانا ملكين على قشتالة وأراغون وتزوجا فتوحدت المملكتان في واحدة. [المراجع]

(٨) أورده F. A. Kirpatrick في كتابه الفاتحون الاسبان Los conquistadores españoles

الذي نشر في بونيوس أيرس عام ١٩٤٠، عن دار Espasa - Calpe Argentina.

عنوان يصلح سيرة حياة لكولومبس. ويرث لويه دي فيجا باعتباره اسبانياً طيباً هذا الاغراء في عمله الضبابي (دوروتيا)، ويحلم أن دون بيلا، غريمه الهندي على وجه التحديد، يصل من جزر الهند بحراً حتى مدريد! ويمضي ملقياً في مروره قضباناً من الفضة، وسبائك من الذهب، ويشرح له معلمه أن «الذهب مثل النساء، الجميع يتحدثون عنهن بالسوء، والجميع يشتهونهن». وعلاوة على السيمياء، وعلاوة على المعجزات الفلسفية التي كانت تعالج المعادن باعتبارها بداية ونهاية كل الأشياء، فرمما كان فيض الذهب من أمريكا إلى إسبانيا هو الذي حفز على تمييز المائة وثمانين عاماً من الهيمنة التي مارسها إسبانيا على كل المستويات خلال القرن السادس عشر وخلال جزء من القرن السابع عشر، باعتبارها «القرن الذهبي».

نود الآن أن نضيف عاملاً رابعاً هو نتيجة لتلك العوامل الثلاثة: وهو الإحساس الأول الذي غمر قلوب المكتشفين والغزاة، أو بالأحرى الدهشة. إحساس كولومبس أمام أمريكا الجميلة الذي كان على الدوام مصحوباً بالهذيان: فحين يقترب من مصب نهر الأورينوكو Orinoco يعتقد أنه اكتشف أحد الأنهار التي تنبع من الفردوس؛ ورغم ذلك، يمنعه مرض غامض يعميه مؤقتاً من أن يطاء القارة التي كان يدخلها في التاريخ. ولم يستطع بلوغ المكسيك أبداً، فقد وقع في أحبولة نسيج العنكبوت الهائل لجزر الأنثيل Antillas، لكنه تنبأ بكل وضوح بوجود بحر آخر إلى الجانب الآخر من أمريكا الوسطى. ويضيف أنه على مسيرة عشرة أيام في ذلك البحر - الباسيفيكي - «يقع نهر «الغانج». ربما كان كولومبس، في آن واحد، الملع شخصيات التاريخ وأكثرها جنوناً.

وتستمر هذه الدهشة في كل واحد من الاسبان الذين تلوهم. فالهنود الذين يدخنون، على سبيل المثال، يوصفون من قبل الغزاة على أنهم «رجال ونساء يتمشون وهم يصعدون الدخان من عود مشتعل» (٩) أما غزو المكسيك فيشرق

(٩) المرجع السابق.

بجو رواية من روايات الفروسية. فالغازي والمؤرخ دياث دل كاستيو يقول أن مدينة تينوتشتيلان Tenochitlan - بالمكسيك - «تشبه الأشياء البهيجة التي ترد في كتاب آماديس». وكورتيس نفسه يكتشف إلى الشمال الشواطئ التي يسميها كاليفورنيا، وهو اسم مستمد من إحدى روايات الفروسية. لم يكن ثمة من يصدق ما يحدث له: لم يكن ثمة من يملك مصيره. فماجلان والكانو يقومان بالدوران حول العالم ضد رغبتها: كان المشروع هو العودة إلى المكسيك، لكن الرياح أجبرتهما على الدوران، في طريق العودة، حول رأس الرجاء الصالح.

والهنود، بدورهم، لم يستطيعوا فهم ذلك الحيوان الخرافي المكوّن من رجل وحصان، كانوا يذهلون حين يترجل أحد الغزاة عن جواده: كائن ينقسم إلى اثنين! وكان هنود الإنكا يعتقدون أن الخيول تأكل المعدن (اللجام في فمها)، وحين يطلب منهم الإسبان علقاً لحيواناتهم، يقدمون ذهباً وتستمر دهشة من انقضوا بصورة معاصرة، على مستوى مثقف، إذ يتساءل خورخي لويس بورخس:

Jorge Luis Borges

أكان عبر هذا النهر من النعاس والظمي أن أتت السفائن لتصوغ لي
وطناً؟ (١٠)

حسناً: هذه الدهشة المتبادلة هي البيضة التي ستخرج منها الثقافة الأمريكية - اللاتينية كل فنّها الإبداعي. فالفن، بوجه عام، ليس سوى التعبير عن الدهشة، الدهشة التي يولدها الدافع إلى مشاركة الفنان للآخرين فيما رأى أنه خارج عن المألوف. وفي حالة أمريكا، فإن هذا هو الدافع الذي صنع من الغزاة أنفسهم كتاباً غير منتظرين وحتى من الجنود المتواضعين الذين يكادون أن يكونوا أميين: إذ يحكون، بصورة بسيطة لكنها عجيبة، الحقيقة المدهشة التي رأوها أو تخيلوها أنهم رأوها.

كانت الحضارات العظيمة السابقة على كولومبس غنية في العمارة، والنحت،

والموسيقا (وقد وصلت هذه الأخيرة سليمة تقريباً إلى أيامنا) . أما الثقافة الأوروبية فقد جلبت بصورة أساسية اللغة ، والدين ، والتقنيات التي لم تكن معروفة هناك . لكن بقدر ما كان التاريخ يجري كان التراث الثقافي لأمريكا اللاتينية يأخذ في الاستقطاب وفي تقديم نفسه كخيار عقيم يكرر وضع الغازي والمهزوم : كائن أوروبي ، وكائن أمريكي . أو بعبارة أخرى :

(أ) ثمة من ناحية البقايا الثقافية للحضارات العظيمة السابقة على الاكتشاف والغزو ، مثل تلك التي تقع في الجمهوريتين الحاليتين للمكسيك والبيرو .

(ب) وثمة من ناحية أخرى ، الثقافة الأوروبية التي نقلها المكتشف والغازي باعتبارها نتاجاً آخر للتوسع الغربي الذي كانا يمثلانه ، أو باعتبارها نشاطاً نوعياً أوروبياً ، رغم أنها تنجز من جانب المستعمرين في الإقليم الجديد الذي انضم إلى ممالكهم .

هذه الثنائية ستقيم تعارضاً سوف يزيّف خلال زمن طويل العلاقات بين الثقافة الأمريكية اللاتينية والثقافة الأوروبية ، بحيث يقدم البقايا من تلك الحضارات التي لا تكون قد تأثرت بفعل الغزو والاستعمار باعتبارها الشيء الوحيد الأصيل والحقيقي لأمريكا اللاتينية . ومن ثم ، ثم في إطار هذا المفهوم ، رفض الثقافة الأوروبية باعتبارها ظاهرة استعمارية ومحاكاة محضة .

وبالفعل ، فإن السكان البدائيين لأمريكا - أي ، الأمريكيين الحقيقيين - حين هزيمتهم عسكرياً ، أبعادوا عن إمبراطورياتهم وممتلكاتهم ، ليتلقوا مقابل ذلك الفوائد القابلة للجدل من وجهة نظرهم الخاصة ، للثقافة الغربية التي تتوسع . لكنهم رغم إبعادهم إلى حدود الإمبراطوريات وتحويلهم إلى عمال خارجيين ، لم يبلغ الأمر مبلغ محوهم دون أن يتركوا آثاراً . فقد ظلوا موجودين دائماً ، وما زالوا ، ليس بوصفهم تأثيراً ، بل بوصفهم مكوناً حقيقياً في هذا العالم الغربي الحديث الذي يتشكل : لقد سبكوا فيه العديد من خصائص حضاراتهم المختلفة ، وهي

خصائص تعد اليوم من بين أبرز عوامل أصالة أمريكا اللاتينية.

من فعل الاكتشاف في حد ذاته ولدت ثقافة خلاسية، ليس فقط بسبب التلاحم الواسع للأجناس، والذي دفع إليه غياب النساء من الحملات الاسبانية، بل كذلك بسبب التغلغل الذهني المتبادل الذي كان يتطلبه التعاطف المتبادل. فقد كان على الإسبان أن يشرحوا للأمريكيين ماهي أوروبا، وماذا تمثل أمريكا للأوروبيين. وكان على الهنود أولاً، ثم على المولدين من بعدهم أن يعدلوا من وعيهم بذاتهم كأوروبيين. وكان حل ذلك الخيار الزائف بين ماهو أمريكي وماهو أوروبي يتلخص في أن يكونوا كلا الشئين، في أن يكونوا مولدين، حقاً أو مجازاً: بمعنى الانسان الأوروبي الذي عدلته أمريكا والعكس. بالعكس على هذا النحو يتنصر في الثقافة الأمريكية اللاتينية الأرقى مفهوم مركب عن ذاتها، حيث يتم الإقرار لا بإسهامات الثقافات الأصلية فقط، بل بإسهامات الثقافات الأوروبية المكتشفة، كذلك وبالإسهام الأساسي الإفريقي الذي يصل إلى أمريكا عبر العبيد، وأخيراً بانتعاش الينابيع العالمية التي تتضمنها حركات الهجرة في القرن التاسع عشر.

«إن العالم الجديد» - كما يقول بول ريفيه - «كان، من حقبة ما قبل التاريخ، مركز التقاء للأجناس والشعوب... ومن المثير للاهتمام حقاً ألا تكون الحقبة التاريخية من التطور الأمريكي سوى مجرد تكرار للأحداث العرقية التي حددت امتلاء بالسكان. فمنذ اكتشافها، ظلت أمريكا بؤرة جذب لأكثر الشعوب والأجناس تنوعاً، مثلما كانت خلال عملية سكنائها الطويلة قبل كولومبس» (١١)، على هذا النحو، يكون الأصل الآسيوي أو الأوقيانوسي المحتمل لكل الشعوب الأمريكية، والتكامل الجغرافي السحيق المحتمل لأمريكا مع إفريقيا، بمثابة معطيات تظم في إطار مجاها الواسع عالمية أمريكا: شئ من قبيل المقدمة لعالم المستقبل، حيث يصبح الإنسان واحداً من وراء الأجناس والثقافات.

Paul Rivet, Los Origenes del hombre americano, México, 1960, Fondo de (١١)
Cultura Económica.

دراسة اليونسكو:

حسناً، هذا العالم الإنساني تماماً هو على وجه الدقة ماتجهد منظمة مثل منظمة اليونسكو في إثارته . وفي الحالة الخاصة لأمريكا اللاتينية، فإن التأثير الراهن لهذا الإقليم الثقافي الكبير على الثقافة العالمية أمر بدهي وكذلك عدم التحديد الملموس للعوامل التي تشكله على الشكل الذي هو عليه . ولم يكن باستطاعة اليونسكو سوى أن تسجل هذا التناقض، وتولييه اهتمامها، وأن تحاول التقاطه، من أجل تحديده وجعله معروفاً.

إن المقدمة الواردة فيما سبق توضح العملية التي أنتجت الدراسة العامة لإقليمنا، والتي تتسم، بناءً على توجيهات اجتماع ليا، بـثورتين أساسيتين:

(أ) اعتبار أمريكا اللاتينية كلاً واحداً، تشكله التشكيلات السياسية القومية الراهنة . وقد دفع هذا المطلب المشاركين في المشروع إلى الإحساس بإقليمهم، والتعبير عنه بوصفه وحدة ثقافية، مما رجع فيهم عملية الوعي الذاتي الذي يود المشروع أن يقرها لأن المثقفين الأمريكيين اللاتينيين هم الوحيدون المدعوون إلى المشاركة فيه .

(ب) النظر إلى الإقليم بدءاً من معاصرتة، ورجوعاً إلى الماضي، بل، بقدر ما يكون ذلك ضرورياً لفهم الحاضر. هذا التحوط دفع المشاركين إلى مواجهة مشكلات الحاضر الملتهبة بمقدار ما تحدث في الإقليم أو بمقدار يكون لها من نتائج فيه .

وإذا نشأ عن هذه المعايير مأخذ ما، فلن يكون هذا المأخذ سوى الوجه الآخر لمزاياه . إذ أن طابع التعرف على الذات الذي تفترضه الدراسة يحرمها من الرؤية التي قد تكون أكثر موضوعية، والتي كان يمكن أن يسهم بها النقد من خارج الإقليم . كذلك فإن اعتبار أمريكا اللاتينية كلاً واحداً يجبرنا على أن نطرح جانباً، أو على الأقل على أن نقلل من الاهتمام بالسلمات الشديدة المحلية . وقد يدفعنا تفضيل التركيز على ماهو معاصر إلى نسيان قيم أخرى تحققت في الإقليم على طول تاريخه .

في إطار هذه المحددات نصل إلى تقديم الكتاب الحالي ، وهو الأول في سلسلة أمريكا اللاتينية في ثقافتها . وهنا تجب الإشارة إلى التوفيق الذي يتمثل في تبني العنوان المذكور ، والذي ستتكرر صيغته في كل أعمال السلسلة ، بدءاً من العمل الحالي أمريكا اللاتينية في أدبها . ومن المؤكد أن أبلغ ما في هذا الصيغة من دلالة لا يكمُن في الكلمات التي تكونها ، بل في حرف الجر «في» . إذ يعني بوضوح أن موضوع هذه الدراسة الذاتية ليس هو الثقافة في ذاتها ، الأساليب ، وتطورها ، أو قائمة الأعمال المتحققة ، بل إنه على وجه الدقة ، أمريكا اللاتينية ذاتها في أو من خلال تلك المظاهر الثقافية .

وقد حدد اجتماع ليما موضوع الأدب ، لينال الأولوية في دراسة ثقافة أمريكا اللاتينية ، معتبراً أن الأدب ليس سوى صورة مكثفة من اللغة ، التي هي بدورها أكثر وسائل التواصل مباشرة وعمقاً لدى الإنسان . هذا الاتجاه موفق تماماً ؛ فليس أمام كتاب هذا الاقليم ، ولنقلها على هذا النحو ، إلا أن يعبروا عن العالم المفروض عليهم والذي يحوطهم ، باتساع وصخب ، عالم من التناقضات والتمزقات ، من التأمل والفعل المدمرين .

هذا الحدث قد لا يعدو أن يكون مظهراً لحدث آخر أعم ، وصفها الانثروبولوجي البرازيلي دارسي ريبيرو : إذ يحدث في عصرنا ، كما حدث في كل لحظات التحولات التاريخية العظيمة (في عصر النهضة ، أو في عمليات الانعتاق في القرن التاسع عشر) ، أن «تعبّر موجة جديدة من الإبداعية المحرومة» (١٢) . على هذا النحو ، فإن اللغة المتعددة الجوانب لأمريكا اللاتينية تصبح أدباً يزداد نقدية ، وقوة ، وشمولية .

ورغم ذلك ، فإن الكاتب الأرجنتيني إنريكي أندرسون إمبرت قد أصدر ، سنة ١٩٥٧ ، الحكم التالي على النقد الأدبي للإقليم قال : «إن ما ينتشر بالطبع هو

Darcy Ribeiro : Las Americas y la civilizacion, t. 1 la civilizacion occidental (١٢)
y nosotros. los pueblos testimonio., Buenos Aires, 1969 , Cenro Editor de Amer-
icalahna.

إنعدام المسؤولية. فعلى وجه العموم تطلق آراء لا تستند إلى مفهوم للعالم ولا إلى إطار من القيم. وفي أفضل الأحوال، يمكن أن نستخلص من تلك الاختيارات العابثة مبادئ موقف أدبي شديد السطحية: متمت، وإنطباعي يعتمد مذهب اللذة»(١٣).

هذا الوصف يمكن اعتباره تكتيافاً لفكر كامل متشائم بشأن النقد الأمريكي اللاتيني، يجد جذوره في اليأس العام بصدد وضع ثقافي يفترض فيه أنه تابع لغيره. لكن الزمن قد تجاوز الكثير من العقول في الأقليم، وجيرمو سوكري هو من يؤكد الآن أن «رؤية الأدب باعتباره عالماً من مستقلاً، له قوانينه وهياكله الخاصة، ورؤية العمل باعتباره رمزاً وتجسداً خيالياً لما هو واقعي، هما اللذان أضفيا نغمة جديدة على النقد الأمريكي اللاتيني»(١٤).

والدليل على ذلك هو أن حل هذه المشكلة الأولية قد وجد في نفس المكان الذي طرحت فيه: فقد تشكلت النواة الأولى للنقاد الممتازين الذين يشاركون الآن في هذا العمل، بالتحديد، في الاجتماع التمهيدي بليما، عام ١٩٦٧، برئاسة الكاتب البيرواني الذي لا ينسى خوسيه ماريأ أرجيداس. كما شارك في هذا الاجتماع علاوة على ذلك الخبراء التالية اسمائهم: انريكي أندرسون إمبرت Imbert، وجوستابو بيهوت Beyhaut، سيرجيو بواركي دي هولندا Bvarque delo Landa، وادواردو كاباييرو كالديرون Caballero Calderon، وجورج روبرت كولتارد Colthard، وأرخيليرس ليون، وجيرمو لومان بيتا، Lemán Villena ولاوزو لوبث كامبو Lopez Campo، وألفونسو أرينوس دي ميلو-فرانكو، وماريو مونتفورتى توليدو Manteforte de، وأنخل راما، وفريدا شولتس دي مانتوفاني Mantovani، وليوبولدو ثيا Zeal. وكان ممثل المدير العام لليونسكو في الاجتماع هو الكاتب الفرنسي الكبير روجيه كايوا Caillois، الذي

(١٣) أورده جيرمو سوكري، Guillermo sucre الفصل الثاني من الباب الثالث من الكتاب الحالي.

(١٤) المرجع السابق.

يرعى الثقافة الأمريكية اللاتينية دائماً سواء بصورة شخصية، أو من خلال عمله في اليونسكو، يلهمه في ذلك دوماً حماسة عميقة تجاه أمريكا اللاتينية، حيث قضى شطراً من حياته.

وفي عام ١٩٦٨، تشكلت اللجنة الأدبية التي اجتمعت في ساخوسيه بكوستاريكا في أغسطس من العام نفسه (١٥) والتي شارك فيها النقاد الذين سيتعرف القارئ المهتم على الكثيرين منهم باعتبارهم من أهم نقاد أمريكا اللاتينية وهم: خورخي انريكي آدوم Adom من اكواور، وفرناندو اليجريا من تشيلي، وسيرجيو بواركي دي هولندا من البرازيل، وجورج روبرت كولتارد (إنجليزي مقيم في جامايكا)، والأرجنتينيان نوح خيتريك Jitrk ولويس اميليو سوتو، والمكسيكي خوسيه لويس مارتينث، وخوليو أورتيجا وأوجستو تامايو Tamayo فارجاس من البيرو، والكوبي خوسيه أنطونيو بورتونودو Portuondo، وأنخل راما وإمير رودريغث مونيجال Monegal من الأوروغواي.

وبدءاً من اجتماع النقد هذا، تحدت، بدورها قائمة الكتاب الحاليين، التي جرى الحرص فيها، علاوة على معيار نوعي ثابت، على احترام التوزيع الإقليمي الذي اقترحه اجتماع ليا. هكذا نجد أن مؤلفي العمل الحالي يمثلون إثنتي عشرة جنسية من جنسيات أمريكا اللاتينية: وعلى هذا النحو، صار المؤلفون موزعين

(١٥) في اجتماع ليا، كان لي، مع الفريدويكاسودي أوياجوي Oyague شرف الاشتراك مع روجيه كايوا، وفي اجتماع سان خوسيه توليت مسؤولية تمثيل المدير العام لليونسكو. أما بالنسبة لمهامي في «التحرير» فإنها لم تكن ممكنة بدون التأيد المتصل للسلطات المختصة في القسم المنوط في اليونسكو، وعلى وجه الخصوص: ن. بامات، مدير قسم دراسة الثقافات. كذلك اعتمدت على التعاون الثمين لمنسق العمل خوليو أورتيجا والمراجع هكتور ل. أربنا، وعلى التعاون الصبور لمؤلفي كل فصل من العمل. وعلى طول هذا العمل، يجب أن التمس العذر لبعض الاشارات إلى عملي الأدبي الشخصي، التي لم يجد المؤلفون المشاركون من المناسب إغفالها، ولا وجدت سلطات اليونسكو أن من المناسب حذفها.

بصورة متوازنة بحيث يقدمون وجهات نظر ومفاهيم كل واحدة من مناطقهم، رغم أنها مطبقة دائماً على مجموع أمريكا اللاتينية.

أما شمولية الرؤية الإقليمية فيتم الحصول عليها، في المقام الأخير، بالتعويض: إذ مع التسليم بأنه من غير الممكن إشتراط وجودها مسبقاً في كل كاتب اخترناه، فإن التحديد الذي حدده اجتماع ليما يعمل بمثابة مجموعة تعويضية، فالرؤية المنهجية الكلية لكل كاتب تتوجه فعلياً باتجاه إقليمه الفرعي كما تتوجه رؤى الآخرين نحو أقاليمهم الفرعية. وهكذا يمكن أن تكون النتيجة النهائية لهذه العملية العشوائية، كما نتمنى، هي تلك الرؤية الشاملة التي يفقد هذا الكتاب بدونها جزءاً من معناه.

وقد تم الوصول كذلك إلى نوع من وحدة الأجيال، دون أن نسعى إلى ذلك، كنتيجة بسيطة للتوزيعات المشروحة أعلاه. وتسود مجموعتان بين الكتاب: الأولى ولدت حوالي عام ١٩٢٠ والثانية حوالي عام ١٩٣٠ على التوالي. وممثلو هاتين المجموعتين يشكلون ماسمى في بعض دول الإقليم، بدرجة من الصدق لكن دون كثير من الدقة، جيل ١٩٤٠ وجيل ١٩٥٠. وكأمثلة على المجموعة الأولى: اليجريا، وكانديدو، ومارتينث، الذين ولدوا عام ١٩١٨، وبنيدتي عام ١٩٢٠، رودريجيث مونيغال عام ١٩٢١، وعلى المجموعة الثانية: خيتريك وبرييتو المولدان عام ١٩٢٨، وباريرو ساجير وفرناندث ريتامار عام ١٩٣٠، ودي كامبو عام ١٩٣١، وسوكري عام ١٩٣٣. وتستند هاتان المجموعتان الأساسيتان على بعض الأساتذة الأكبر سناً وتتجهان نحو المستقبل من خلال بعض الكتاب الأكثر شباباً.

والأبواب والفصول التي اقترح الخبراء تقسيم العمل إليها - مع التعديلات والإضافات التي اقترحتها الأمانة - هي التالية، بصورة نهائية:

١ - أدب في العالم. وتوضح فصوله الستة انطلاقة الأدب الأمريكي اللاتيني أو بلوغه «سن الرشد» في الساحة العالمية: يجري تحليل التقاء الثقافات في الإقليم،

وتعددته اللغوية، وتأثيره في الآداب الأخرى.

٢ - انقطاع التقاليد. يجري فيه تحديد النقاط التي يبدأ منها الأدب الأمريكي اللاتيني في تجديد نفسه من خلال إعادة صياغة المواقف التقليدية، أو ابتكار مواقف جديدة: تجديد الباروك، وأزمة الواقعية وأشكالها الجديدة.

٣ - الأدب بوصفه تجريباً. تشير فصول هذا الباب الثالث، باستخدام معيار أكثر تخصيصاً من الباب الثاني، الى الجوانب التي ينطلق الأدب الأمريكي اللاتيني للتجريب فيها، طارحاً للتساؤل الأبنية الراهنة، ومن بينها بنية الأدب ذاته.

٤ - لغة الأدب. يدرس توسيع مفهوم اللغة الأدبية، ودخول لغات جديدة في الأدب، ولغة الأدب في غيرها، وأخيراً، التواصل المتبادل الأكبر الذي تتمتع به مناطق معينة من أمريكا اللاتينية كنتيجة لهذا العمل الأدبي.

٥ - الأدب والمجتمع. توضح هنا العلاقات الأساسية للأدب مع الوسط المحيط: الأدب والمجتمع، ووضع الكاتب.

٦ - الوظيفة الاجتماعية للأدب. يوضح هذا الباب الأخير بتفصيل أكثر مفاهيم الأدب والمجتمع التي طرحها الباب السابق: تأثير الأدب، وصراعات الأجيال. ويعرض فصل أخير الصورة العامة التي يمكن استخلاصها لأمريكا اللاتينية من خلال أدبها.

وتشكل هذه الخطوة، في مجموعها، محاولة لفهم، قد يمكن تسميته وجودياً، لأمريكا اللاتينية من خلال تعبيرها الأدبي. ويجري فحص هذا التعبير في كل مراحله:

(أ) الكاتب، وضعه في المجتمع، والأنشطة خارج- الأدبية وفوق- الأدبية التي يجب أن يكرس نفسه لها بحكم المهنة، وبحكم ضرورة الحصول على القوت.

(ب) الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه هذا الكاتب، ومن أين يستمد مواد صياغته الأدبية.

(ج) العمل الأدبي في ذاته، بمعيار جمالي، وفيلولوجي، وبنوي.

(د) آثار هذا العمل في الجمهور الذي يتوجه إليه الأشخاص خاصة والمجتمع عامة، مع تحليل كل المضامين الاجتماعية - الاقتصادية - السياسية لهذا الجزء الأخير من العملية.

وقد جرى إفساح المجال وبصورة موازية لكل المناهج النقدية: تلك التي تركز اهتمامها على الكاتب ووسيلته للتعبير، أو على العمل نفسه، أو على الجمهور. لكن بدا لنا أن المقالة بصورة أساسية بما تحمل من جانب شعري - أي، حدسي، وتخيبي - هي الطريق الأفضل لمواجهة هذا الواقع اللدن، المنساب، الذي تمثله اليوم أمريكا اللاتينية. فلا ينتظرن القارئ، من ثم، ضبطاً علمياً، أو دقة سوسولوجية أو جمالية، أن ترتباً تاريخياً، بل قفزاً عصبياً للفكر فوق واقع يتغير بدوره دون إنذار مثل مهر لم يروض.

وبناءً على فهم حديث للنقد الأدبي يقضي بأن يحاول العمل نفسه لا أن يشرح بل أن يضرب المثل، فقد سعينا بالإضافة إلى ذلك إلى أن يجمع المؤلفون المختارون الملكة الإبداعية إلى معارفهم النقدية. ومن هذا السبيل، ربما تكون منظمة اليونسكو قد حققت عملاً للنقد الأدبي يكون، في نفس الوقت، عملاً أدبياً.

ختام وبدء

أمام هذا المجلد الأول من سلسلة أمريكا اللاتينية في ثقافتها يكون من المناسب أن نعيد طرح طموحنا الأشمل: فالمعرفة المكتسبة عن الأدب يجب أن تفيدنا في إعادة طرح مشكلتنا الأولية بدورها: وهي، ماهي أمريكا اللاتينية؟ ربما وجب علينا أن تكون قد عرفنا ذلك الآن، لأن هذا التعبير يمثل عنوان المشروع. إلا أننا مازلنا لانعرفه. أن لدينا مفاهيم متنوعة: قانونية، وثقافية، وسياسية، وتاريخية. لكن النجوم لم ترسم بعد، ولم يتحدد بوضوح بعد المفهوم العام الذي يضم كل الجزئيات.

إن وحدة أمريكا اللاتينية تبدو غير قابلة للشك بدءاً من مجمل تاريخها، لكنها غابت عن الأنظار خلال عملية تكون القوميات التي جرت في القرن التاسع عشر، وذلك بفعل الظروف السياسية، والاقتصادية، والثقافية التي سادت تلك العملية. هذا كله نذكره ليس بمعنى متزمت، بل بمعنى نقدي على وجه الدقة. بمعنى أننا نعتبر وحدة أمريكا اللاتينية تلك واضحة من البداية: بل إننا نتناول بالأحرى، فرضية عمل نبدأ منها وسوف نثبتها، أولاً، على امتداد العمل.

لهذا طلبنا من كل المشاركين في المشروع أن يحاولوا توجيه أعمالهم انطلاقاً من مفهوم الوحدة ذاك. ومن الواضح أن تلبية مثل هذا المطلب قد طرح صعوبات جدية، مع اعتبار الافتقاد التقليدي للتواصل الذي استمر بين بلدان أمريكا اللاتينية، وبالأخص فيما يتعلق بإقليميهما اللغويين: إذ توجد في أمريكا اللاتينية منطقة هائلة، تكاد تكون قارة قائمة بذاتها، تتحدث البرتغالية، ليس لديها على الدوام رؤية كاملة لما يجري في المنطقة التي تتحدث الإسبانية، وبالعكس.

أما عدد الخبراء الذين كان عليهم أن يعملوا في مختلف مراحل المشروع فيبلغ نحو المائتين، من بين أهم مثقفي أمريكا اللاتينية وأعتقد أن مجرد أن نطلب من هؤلاء المثقفين، كنقطة بداية، مفهوماً لأمريكا، يفكرون فيه، وفي نفس الوقت، في المنطقة التي تتحدث البرتغالية وفي تلك التي تتحدث الإسبانية، يمثل في حد ذاته ميزة ضخمة للثقافة الإبداعية لأمريكا اللاتينية. إنها ستفيد، إن لم يكن في الوصول إلى التأكيد القسري لتلك الوحدة المفترضة، ففي الوصول إلى أوضح إدراك للدرجة التي يمكن أن توجد بها أو يمكن إثبات وجودها عندها.

إننا ننطلق من هذا التحديد للأسس من أجل تجاوزه: فإن ما يحاول المشروع فهمه هو مفهوم أمريكا اللاتينية ذاته عبر مظاهرها الثقافية، القائمة على أساس وحدتها التاريخية أو الجغرافية. وبإمكاننا أن نقول، بشكل بسيط، إن الشخص يعرف من أفعاله. حسناً، إن الأمر يتعلق بمعرفة هذه التركيبة الثقافية الهائلة عن طريق أعمالها الثقافية على وجه الدقة، عن طريق إبداعاتها الأدبية، والتشكيلية،

والمعمارية، والموسيقية، وأن ندرك ماهو هذا الإقليم عبر العروض التي ينتجها،
وعبر الأفكار التي يبعثها.

إن المشاركين في المشروع يعملون على طريقة خبير الأشعة أو المحلل النفسي،
في قلب أشد مظاهر اللاوعي الأمريكي اللاتيني: ونقصد النتاجات الفنية
والأدبية. ويتبعون فوق هذه النتاجات المحاور العقلية الواجبة: الاجتماعية،
والاقتصادية، والايديولوجية. على هذا النحو تأمل اليونسكو أن تحصل على الدقة
الفكرية لهذه الفكرة المسماة مؤقتاً باسم أمريكا اللاتينية. وفي اللحظة الراهنة،
فإن العالم كله وليس أمريكا اللاتينية فقط، «يصغر» بفعل التكنولوجيا، ويبدو من
الملح تحييد هذا الاكتساب للوعي.

أما الآن، فليس لدينا إلا حدس واضح بهذا الإقليم الذي يطرح على العالم
نتاجاته الثقافية، ورجاله، وأساطيره وهدف هذا المشروع عموماً، وهذا الكتاب
على وجه الخصوص، لا يتعدى نقل هذا الحدس الحاضر إلى ذلك المفهوم
الغائب. أما المستفيدون من ذلك الإدراك فسوف يكونون، أولاً، المثقفين
الأمريكيين اللاتينيين المشاركين في المشروع أنفسهم، ثم، الجمهور الأوسع نطاقاً
الذي يمكن بلوغه. وسوف يساعد هذا العمل الجماعي الأمريكيين اللاتين على
اكتساب الوعي بالأصالة الحقيقية، والوحدة المحتملة للإقليم الذي يكونونه،
وهي غايات تحتل موضع المحور من هذا المشروع.

إن الأمر يتعلق بمشروع، مثل كل المشاريع التي تهم البشر، ينطلق من جهل
يملؤه الرجاء، ويتوجه نحو معرفة طال التوق إليها. ماهي أمريكا اللاتينية؟
الشيء الوحيد المؤكد الذي نعرفه عنها، في اللحظة الراهنة، هي أنها لنا.



الباب الأول :
أدب من آداب العالم

الفصل الأول نهاية الثقافات

روبين باريرو ساجيه*

Ruben Barreiro Saguier

الثقافة الأمريكية اللاتينية ثقافة خلاسية بالتعريف التاريخي، فهي محصلة التطعيم الأيبيري الأول - والإحلال المتزايد بعد ذلك للجذع المتعدد الأشكال للثقافات الهندية- الأمريكية، مع الإضافة اللاحقة للعنصر الإفريقي ولرواسب الهجرات. ونظراً لتنوع المكونات فإن إحدى المشكلات الجوهرية بالنسبة لأمريكا اللاتينية كانت ومازالت هي العثور على هويتها الثقافية، وهو الوضع الذي يعكسه الأدب في سعيه لاكتساب لغة خاصة به، ولتركيز مضمون في لغة مستعارة بدرجة معينة، وذلك داخل إطار سياسي غير موحد. هذا السعي يحدث، ويصبح الصراع واضحاً، في لحظات حرجة معينة من اكتساب الوعي: التحرر الرومانسي، والحدادة، والرواية الاجتماعية، وأدب وقتنا الحاضر.

كان الاستعمار قد طرح اختياراً من اثنين: استخدام لغة السكان الأصليين أم لغة الفاتحين؟ ولم يكد الاستقلال يتحقق حتى انبعثت مشكلة التعبير- مشكلة «اللغة القومية»- في كل أرجاء القارة، وما زالت قائمة في الإنتاج الأدبي حتى أيامنا هذه.

وفي الوقت نفسه وبالتوازي مع القلق على مستوى التعبير، يظهر ويتطور القلق

(*) كاتب باراغواي (ولد في فييتا دو غوارنبياتان ١٩٣٢) من كتبه الأساسية : نظرة شاملة للأدب البارغواي ، ١٩٠٠ - ١٩٥٩ ، (في المجلد الثالث من بانوراما الأدب في الأمريكيتين - طبع لشبونة الجديدة ١٩٥٩) ، سيرة غائب (مدريد وأسونسون ١٩٦٤) حلف الدم (بالفرنسية) (طبع باريس ١٩٧١) . الباراغواي (باريس ، بروكسل مونتريال ١٩٧٢) م كان استاذاً في جامعة اسونسون وهو يدرس حالياً في جامعة باريس الثامنة في فنسين .

بصدد الموضوع، بصدد المضمون: فأمريكا، بلا شك، هي الوسط الجغرافي للقارة الجديدة، لكنها، كذلك، «اختراع أمريكا» الذي قامت به الثقافة الغربية، وهو اختراع يتجدد بالاتصالات المباشرة مثل الهجرة، أو غير المباشرة مثل الإسهامات الثقافية. الاختيار من جديد. هل يكون الأدب أكثر أمركة عندما يشغل نفسه بالقارة مباشرة، أم أنه يمكن أن يكون كذلك بنفس القدر دون حاجة لذلك المرجع؟

كلا المسارين - اللغة والموضوع - يجب أن يخدم باعترارهما خطين موجهين في هذا العمل، لأن كلا العنصرين، لغة أدب ما ومضمونة، هما مجالان متميزان يتبدى فيهما بصورة أوضح الصراع الناتج عن اصطدام الثقافات.

١ - سؤالان تمهيديان :

وقبل أن أتناول سؤالين تمهيديين، بوصفهما دليلين أقدمهما في صيغة مقولتين: (١) الغرض النهائي للثقافة الغربية في أمريكا. (٢) ظهور اللغة الأوروبية باعتبارها وسيطاً للتعبير الأدبي.

لقد أشرت إلى أمريكا اللاتينية بوصفها مكاناً متميزاً لالتقاء الأجناس والثقافات، ألا أن من الضروري تحديد خصوصية العملية، لأن التهجين والمثاقفة (أو اكتساب الثقافة المتبادل *aculturación*)، في المقام الأول، ليسا ظاهرتين قاصرتين على هذا الجزء من العالم؛ وفي المقام الثاني لأن أقاليم القارة الأخرى التي لم تعرف تجربة التفاعل الثقافي في صورتها الجذرية - كالولايات المتحدة على سبيل المثال - قد وجدت أنها تواجه مشكلات في تطوير أداة تعبير خاصة لأدبها.

الافتراض الأول هو أن ما يفرض نفسه، في كلتا الحالتين، هو «الثقافة الغربية»، أي مجموع القيم والمعايير التي جلبها الفاتحون. حسناً، على أي نحو؟ إن إبادة مجموعات السكان الأصليين من جانب الانجليز، لاغين بذلك أحد الأطراف الموجودة، قد قضت على العملية الطويلة من المقاومة والتناحر التي

صبغت التاريخ الإيبيرو-أمريكي. وأدت تلك العملية إلى تركيبة تحددها سمة خاصة هي: التقاء ثقافات مختلفة جوهرياً، وهذا الالتقاء هو، بلا شك، أكبر ما سجّله العصر المسيحي، وأكثره درامية. لأن حفنة من الأوروبيين، استطاعت بفضل التفوق التقني الذي كانت تمثله الأسلحة النارية، والعجلة، والخيول، أن تخضع مئات الآلاف من الأمريكيين، الذين كان كثير منهم منظمين في دول قوية. وفي الوقت نفسه، كانت الثقافة العقلانية لعصر النهضة هي التي دخلت في اتصال مع العالم السحري للهنود. وربما يفسر تعقيد هذه العلاقة الطابع المتناقض الذي جرت به التجربة التي تستهدف خلق هوية ثقافية أمريكية لاتينية.

الافتراض الثاني، المشتق من فرض الثقافة الغربية والمسيحية في العالم الجديد، وهو استخدام القشتالية - الإسبانية أو البرتغالية، ثم استخدام «اللغة القومية» في التعبير الأدبي، يؤدي بنا إلى طرح مشكلة استقلال الآداب الأمريكية اللاتينية. (١) إلى أي مدى لا يتعلق الأمر في أكثر من امتدادات للآداب المتروبولي؟ إلى أي درجة توجد أمريكا اللاتينية بوصفها كياناً مستقلاً؟ إن الشك ينشأ أولاً، من أن أدبنا يعبر عن نفسه بلغة يُعرّف بالنعت إسبانية، (٢) وهو مصطلح يكتسب إطاراً تاريخياً سياسياً لا يقبل الشك. من هنا فإن التقاليد - وهي عنصر هام في التعريف - تبدو غريبة عنا، كأنها افتراض من غيرنا. ويفاقم ذلك عدم وجود وحدة في أمريكا - الهسبانية، أي عدم وجود دعامة قومية، نجدها في الآداب الإسباني. فحين نقرأ *Bello*، أو *Dario*، أو *Asturias*، يبدو أننا نفعل تلك بالنقاط المرجعية نفسها التي تحكمنا حين نقرأ ثرفانتس *Cervantes*، أو *Quevedo*، أو *Machado*. إلا أن ثمة

(١) راجع Mariano Morínigo, Sobre la autonomía de la literatura hispanoamericana, en Estudios sobre nuestra expresión, Tucumán, ed. del Cardón, 1965, pp. 73 - 82.

(٢) يهدف تبسيط الشرح مركز تحليلنا على أمريكا-الهسبانية، مع توضيح أن النتائج صالحة تماماً لتحديد العلاقات بين الآداب البرازيلي والآداب البرتغالي.

اختلافاً يتمثل في الارتياح الذي يعالج به الاسباني لغته، وفي نضال الهسبانو-أمريكي في سبيل تعبيره. ولحل هذه المعضلة، سُمي النقاد المضمون «واقعنا» والعامل اللغوي «تعبيرنا». وفي الحقيقة، يتفاعل كلا العنصرين من أجل تحديد الاستقلال. وبين ذلك ماريانو مورينيغو حين يقول إن «اللغة الإسبانية هي العنصر المشترك بين كلا الأدبين...»؛ فلا توجد لغة هسبانو-أمريكية تعمل، بوصفها نسقاً، بطريقة مختلفة عن اللغة الإسبانية... إن سرفانتس وداريو يكتبان النسق نفسه من اللغة، وهذه اللغة تسمى إسبانية بالأُسبُقِيَّة. لكن هذا هو اسم اللغة، وليس اللغة ذاتها. وفعلياً ليس للنسق اسم، لكنه لما كان لا يعمل بصورة مجردة بل لتحديد عالم ذي صورة متعينة، فإن اسم اللغة هو، أولاً، اصطلاح مبرر ثم متجذر، من هذا يستنتج أن النسق، حين يرتبط بعالم متعين، يأخذ في اكتساب ظلال تتفق مع «التلاؤم مع العالم الذي يعبر عنه» على هذا النحو فإن اللغتين، لغة شبه الجزيرة* واللغة الأمريكية، ليستا سوى ظلال للنسق نفسه، لكنها ظلال تكشف عن خبرات مختلفة ومستقلة. ومن هنا يأتي تنوع الأدبين، اللذين يوحدتهما النسق المشترك ويفصلهما الظل، وهو انعكاس عالين تاريخيين مختلفين. هذه الخبرة في المكان وفي الزمان هي المضمون، والظل هو التعبير عنه.

وتأتي ملاحظات مؤرخ، هو سيلفيوزافالا S. Zavala، لتؤكد هذا الانفصال بين ما هو أمريكي وما يخص شبه الجزيرة، منذ فترة الاستعمار، وهو ما يكشف عنه التفاوت في تطور كلتا الثقافتين. فلأسباب واضحة، كانت التيارات الجمالية تصل متأخرة إلى أمريكا، لكنها لم تكن تبقى فقط أكثر مما تبقى في المتروبول، بل إنها كانت كذلك تتعايش مع اتجاهات تالية، مما نتج عنه إعادة التفسير الثقافي. يقول ثافالا: «إن الصعوبات في استخدام المصطلحات (الخاصة بهذه التيارات) هي دليل على خصوصية الأوضاع الأمريكية، التي بدأت في الظهور منذ الاكتشاف (أدب جزر الهند الغربية المختلف عن أدب إسبانيا، صعوبة فهم

* شبه الجزيرة الأيبيرية - المترجم

الهندي في المتروبول، المنظر الآخر، التاريخ والعقلية الجديان)». (٣) ومن الضروري أن نضيف إلى ذلك أنه، بعد الاستقلال، صارت التفاوتات أوضح، وانعكست العملية عموماً: فالرومانسية وصلت إلى أمريكا أولاً (من فرنسا) والحادثة فُرِضت في إسبانيا بعد عقدٍ من خلقها في أمريكا اللاتينية.

٢ - المشكلة اللغوية

أ - موقفان لإسبانيا:

طُرحت المشكلة اللغوية خلال الفترة الاستعمارية باعتبارها مسألة تتعلق بالسياسة الثقافية للتاج الإسباني في أمريكا. وما من شك في أن إدخال اللغة القشتالية وإحلالها محل اللغات الأصلية كان يعني بالنسبة لإسبانيا جانباً هاماً في عملية السيطرة، وأحد أسس الوحدة بين مستعمراتها. حسناً، لم تقتصر مهمة إسبانيا في الأراضي المكتشفة على الاستعمار بل امتدت، بشكل بالغ الخصوصية، إلى نشر المسيحية التي تعدّ بدورها أحد أعمدة السيطرة. ومن ثم، اهتم الملوك بأكثر الطرق فعالية لتحقيق هذه المهمة. وفي هذا الصدد، اتضح موقفان(٤). اتخذ الموقف الأول كارلوس الخامس (عام ١٥٣٦) حين أوصى، بحس عملي ممتاز، بأن يتعلم القساوسة لغة الهنود للقيام بمهام وظائفهم في أمريكا. وشبهه بذلك موقف فيليب الثاني، الذي أبدى معارضته للحلّال اللغوي العنيف. وأوصى باتباع هذه السياسة، التي تمثل في رأي آنخل روزنبلات Rosenblat «انتصار اللاهوتيين على المشرّعين»، اهتم المبشرون بتعلم «اللغات العامة»، أي تلك اللغات التي تقوم على نحو من الأنحاء بدور الأداة التعبيرية لإقليم واسع. وكان أبطال هذه الحملة للتحويل إلى اللغات الهندية - الأمريكية هم الجزويت الذين غزوا منذ بدايات القرن السابع عشر أطراف

(3) Silvio Zavala, Etapas de recepcion de influencias y eclecticismos en la cultura colonial de america, en Revista Hispanica Moderna. num. 1/4, Nueva York, I - X, 1965 .

(4) A. Rosenblat, La hispanización de América, en Presente y futuro de la lengua española. Madrid, Cultura Hispánica, 1969.

القارة الأربعة بفيالق التلقين . وجرت أكثر التجارب إثارة للاهتمام في البعثات التبشيرية بالباراجواي . إذ أنهم باتخاذهم اللغة الجوارانية كلغة وحيدة ساعد الجزويت على إبقاء لغة الهنود حية - وهي اللغة التي كانت شائعة في بقية الإقليم - ، ومازالت هذه اللغة باقية في البلاد، مُشكِّلةً الحالة الفريدة للثنائية اللغوية في أمريكا - الهسبانية(٥) .

ومن الضروري الآن أن نضع في اعتبارنا أن تعلم اللغة بهدف تلقين المسيحية كان واحداً من أكثر أدوات التغلغل السياسي - الثقافي فعالية . لهذا كان الأدب الذي انتشر باللغات الهندية دينياً - مسيحياً في محتواه بصورة بارزة، أي أدب شعائر (صلوات، تعاليم، أمثال، حيوات القديسين، إلى آخره) . لم تكن تلك التقاليد الأصلية للهنود بالهامية فقد كان الأمر يتعلق باستبدال مبادئ «الدين الحق» «بالغيبات» الهندية . وبالتالي، عنى المبشرون بطبع أو تسجيل الأساطير الأمريكية، وحين كانوا يفعلون ذلك - كما في حالة البويول فوه Popol Vuh ، على سبيل المثال، كان ذلك يتم في توزيع محدود، حتى لا يعوق عمل التبشير. (٦) وضاع الأدب الهندي - الذي كان إلى درجة كبيرة دينياً، وما أمكن الحفاظ عليه منه إنما كان بفضل التقاليد الشفوية . ومما له مغزى أنه في الباراجواي ، حيث طوّر المبشرون أعظم مهامهم الثقافية بلغة البلاد، لم يسجل عمل واحد من أصل هندي وذلك بتأثير آباء الطائفة . ولم تعمم كذلك التقاويم المختلفة التي قام بها كتّاب الشعوب الخاضعة، وذلك بالتأكيد لأنها كانت تقدم رؤية مخالفة للوقائع(٧) .

(٥) راجع H. Clastre y R. Bareiro Saguer, Aculturación y mestizaje en las misionerías jesuíticas del Paraguay, en Aportes, num. 14, París, octubre de 1969.

(٦) أعيد اكتشاف المخطوطة الثنائية اللغة للبويول فوه عند منتصف القرن التاسع عشر، وحينئذ فقط تم نشرها .

(٧) تحت عنوان رؤية المهزومين، نشرت UNAM مختارات من تلك التقاويم UNAM, México, 1959, Biblioteca de Estudiante Universitario

لقد أدت ضرورات إستراتيجية نشر المسيحية إلى اختيار لغوي تكتيكي ذي نتائج متضاربة: استمرار عنصر ثقافي بالغ الأهمية كاللغة، وفي الوقت نفسه إضعاف الرؤية الهندية التقليدية للعالم.

لم يكن الموقف البراجماتي لكارلوس الخامس وفيليب الثاني يتضمن إنكاراً لفرض لغة قشتالة الامبراطورية، وهو الاهتمام الموجود بشكل دائم في المراسيم والتوجيهات الملكية من ناحية، وفي التقارير والمراسلات من ناحية أخرى. وتظهر ضرورة فرضها بوضوح عند طرد الجزويت (١٧٦٧)، وتحول إلى قسرقانوني مع المرسوم الملكي لكارلوس الثالث (١٧٧٠). لاحظ أن ذلك كان عند نهاية الاستعمار، الذي يأمر فيه بأن «تُحى اللغات المختلفة المستخدمة في المستعمرات (أمريكا والفلبين) ولا يجري الحديث إلا بالقشتالية». وعلى أي حال، ورغم فرض اللغة الإسبانية، فإن الإجراءات السياسية الصرفة مثل تلك التي اتخذها كارلوس الثالث، لم تستطع وقف عملية «أمركة» اللغة القشتالية في القارة الجديدة، بمعنى إخصاب لغة الفاتحين بالاصطلاحات، والوحدات الصوتية، والتراكيب النحوية، والتعبيرات، والتراكيب المورفولوجية، وهي العملية التي ظلت تجرى منذ بدايات الإحتكاك الثقافي.

(ب) الحالة الخاصة للبرازيل:

شهدت البرازيل تاريخاً خاصاً فيما يتعلق باللغة الاستعمارية. فخلال زمن طويل سادت اللغة الدارجة *lingua geial*، أي، لغة التوبي Tupi متمتزة بقليل من البرتغالية، وذلك بسبب قلة كثافة العنصر الأوروبي. ونحو أواسط القرن الثامن عشر، تراوجت مجموعات النخبة الاستعمارية البيضاء مع الخلاسية، وبفضل الأعمال الحربية لفرق الطلائع* أخذت البرتغالية في الانتشار. وأنشئت

(*) الترجمة الحرفية للكلمة Bandeirantes تعني حملة الأعلام ولكنها تعني في البرازيل معنى آخر يتعلق بمجموعات من الرجال خرجوا من سان باولو وكونت فرق الطلائع bandeiras انطلقت من الساحل لتكتشف عمق البرازيل، وكانت للبوبول من كشافة، وجنود، ومستكشفين، وأدلاء هنود، وباحثين عن الذهب أو العبيد، مع عائلاتهم وحققوا أعمالاً جبارة هامة في اكتشاف البرازيل ولهم في تاريخ البرازيل مكانة خاصة. المترجم والمراجع.

الأكاديميات الأدبية- وأزيجت اللغة الدارجة إلى داخل البلاد. ورغم ذلك، ظلت المناطق الساحلية تتكلم خليطاً من التوبى واللهجات الإفريقية.

إن تحطيم «النقاء» اللغوي لشبه الجزيرة، في مستعمرات إسبانيا كما في البرازيل - وهو الانقطاع الذي لا يضم اللغة الهندية فقط بل الإسهام الأفريقي أيضاً، يتمتع بأهمية كبيرة في التطور اللاحق للأدب الأمريكي اللاتيني وفي جزء كبير من بحثه الراهن.

وعلى الرغم من التحولات النحوية المشار إليها، فإنه لا يمكن أن نقول الكثير عن البحث عن التعبير الأدبي الأمريكي خلال فترة الاستعمار. فالتبعية السياسية البالغة، والقيود الثقافية (مثل حظر قراءة «الكتب الدنيوية غير المجدية» كالروايات) منعت التعبير الحر عن القيم الأمريكية ويجري الحديث عن الثقة التعبيرية للمؤرخين، وعن تضمينات نصير الهندوديث دي الاركون Ruoz de Alarcón، وسور خوانا Sor Joana، وفالبوينا Valbuena، ولانديفار Landivar لكن من الصعب في كل تلك الحالات التحقق من الاختلاف بينها وبين أدب شبه الجزيرة، وهو اختلاف دقيق جداً إن وحد. وأكثر الحالات إثارة للاهتمام هي حالة الإنكا جارتيلاسو Inca Garcilaso، الخلاسي الذي يتضح تضارب أصوله في الحنين الذي يدلي به بشهادته عن ثقافته الهندية من جهة أمه. والأوضح من ذلك، في القصد منه على الأقل، كان محاولة الانعتاق - في الأسلوب وفي المشاعر- التي رسم خطوطها في البرازيل في نهايات القرن الثامن عشر جيل ميناش جيرايش الذي يطلق عليه اسم جيل Infidencia*.

(ج) «بحثاً عن تعبيرنا»

بعد الاستقلال مباشرة، يصنع الإنقطاع اللغوي أزمة ويتحول إلى برنامج

(*) ميناش جيرايش اسم مقاطعة هامة في البرازيل وتعني الكلمة (المناجم العامة) فقد كانت فيها مناجم المعادن وفي القرن ١٨ مع بدايات القرن بدأت مجموعة من القساوسة والشعراء والشخصيات الهامة في فيلاريكا عاصمة ميناش جيرايش تتابع وتبني الأفكار الثورية في أوروبا والولايات المتحدة وحوكم عدد منهم (المراجع).

عمل. وبالفعل، يجري الحديث في عام ١٨٢٥ عن «لغة برازيلية»، وبعدها بقليل يجري الحديث في أمريكا-الهسبانية عن «لغة قومية» في الأرجنتين والمكسيك على وجه الخصوص(٨). ويعمل اكتساب الوعي هذا على مستويين: المستوى السياسي والمستوى الثقافي.

يتبدى المستوى الأول عبر قوانين ولوائح، ويعكس التحمس للاستقلال على كل المستويات.

أما المستوى الثاني فيمثل عَرَضاً أكثر أهمية، إذ إنه يُظهر بوضوح البحث عن «الاستقلال القومي»، الذي لم يكن يستطيع الاستغناء عن العامل التعبيري. وإحدى لحظات ذروته هي الجدال الشهير بين بيّو Bello وسارمينتو Sarmiento، عام ١٨٤٢. يبدو أولهما محافظاً في مواجهة الموقف التقدمي لسارمينتو، الذي يطالب بالحق في ادخال لغة الشعب في الخلق الأدبي: «إن سيادة الشعب تتمتع بكل قيمتها وغلبتها في اللغة». ويتخذ جروزه دي أليكار José de Alencar في البرازيل الموقف البرناجي نفسه. وهذا الأخير يميز تمييزاً قاطعاً بين اللهجة العامية البرتغالية وبين العامية البرازيلية، مستنتجاً تفوق الثانية على الأولى، بما لها من سهولة في اختراع الكلمات، ومن سيادة «الأسلوب البرازيلي». (٩).

ويميز ماتوسو كامارا الأصغر Matoso Camara Jr. عند أليكار إحدى خصائص اللغة «البرازيلية»، متضمنة «في التعبير الأدبي: وهذه الخاصة هي استخدام اللواحق الصوتية المتفجرة «باعتبارها مقطعاً مستقلاً، وفق طريقة التعبير الشعبية «adevogado, abissolutamente». (١٠) لكن كازيميرو دي

(8) راجع Amado Alonso, Castellano, español, idioma nacional, Buenos Aires, Losada, 1949.

(9) José de Alencar, Obras completas, vol, IV, Rio de Janeiro, Jose Aguilar, 1960.

(10) Matoso Camara Jr., A Lingua literaria, en A literatura no Brasil, vol. I. tomo 1, edit. por A. Coutinho, Rio de Janeiro, Sul.

أبريو Casimiro de Abreu - وفق تقدير ماتوسو - كان، هو الذي مضى بعيداً في استخدام اللغة الدارجة من بين الشعراء الرومانسيين .
لم يتعد موقف الرومانسيين كونه برنامجاً للمستقبل، إذ إن سارمينيتو، مثله في ذلك مثل من اتخذوا الموقف نفسه في زمنه ومن بعده بقليل - أمثال خوان مارتيا جوتييرث Juan Maria Gutiérrez، وخوان ألبردي Juan B. Alberdi، ومونتالفو Montalvo، وهم المكسيكيون الذين تبَنوا «اللغة القومية» - كانوا يكتبون بإسبانية فصيحة، طبقاً للمعايير الأكاديمية. وسوف يجري تحقيق ذلك المشروع - إذا أمكن تسميته كذلك - بطريقتين مختلفتين: الأولى شعبية، والثانية مثقفة.

في الجانب الأول لا بد من أن يكون الكتاب «الكريول»* هم الذين سيحققون جزءاً من البرنامج. جييرمو برييتو Guillermo Prieto في المكسيك، بعمله (ربة الشعر الضالة) المغروسة في تلافيف المشاعر والتعبير الشعبيين، وبقوة أكثر سيحققه شعر المواويل الشعبي، الذي تمنحه الموسيقى أجنحة. والكتاب الجاوشيون** في منطقة الريودي لابلاتا - السائرون على هدى سلفهم هيدالجو Hidalgo - أسكاسوبي Ascasubi، واستلانيلان دل كامبو Estanislao del Campo، وفي مقدمتهم خوسيه هرناندث Jose Hernandez بعمله (مارتين فييرو Martin Fierro). تعرّف الشعب على لغته في هذه الأعمال، التي كانت وللمرة الأولى تستخدم في العمل الأدبي بصورة مفتوحة اللغة الريفية، الجاهلة، الساحلية. إن المذهب الكريولي يمثل ضربة موجهة إلى مذهب النقاء، ومحاولة - غير واعية - للاستقلال التعبيري. وتندرج بعض مظاهر رواية العادات الاقليمية في الخلط نفسه خط ادخال اللغة الشعبية واليومية؛ إنها الكلمة القبيحة العاتية .
أما حركة «الحدائث» فهي التي سيكون عليها أن تحقق، بطريقة متسقة وفي

(*) الكريول اصطلاح يستخدم لانباء الاوروبيين الموجودين في أمريكا وقد اختلط دمه بدماء السكان الأصليين ويمكن تسميتهم بالهجناء (جمع هجين) (المراجع).

(**) الغاوشو هم سكان أقصى جنوب البرازيل وأقصى شمال الأرجنتين ويسمون أيضاً ماراغاتوس. وهم فرسان تقوم حياتهم على الرعي (المراجع).

نطاق طريق مثقفة، تصفية نزعة اللغوي في الأدب الهسبانو-أمريكي. وإذا كان الكريول يجددون اللغة بطريقة حدسية، فإن المحدثين يفعلون ذلك على مستوى التطوير، والبحث الجمالي. وبينما كانت الرومانسية معادية لإسبانيا إيديولوجيا، كان مذهب الحداثة موالياً لفرنسا، وقد تقبل مثلة الأول، روبين داريو Ruben Dario، برضى صفة «النزعة الغالية العقلية» التي أطلقت على مدرسته. وهو نفسه يقول ذلك: «عند النفاذ الى بعض اسرار التآلف، والظلال، والإيحاء الموجودة في لغة فرنسا أخذ تفكيري في اكتشافها في الاسبانية وتطبيقها...» وكان «مفكراً بالفرنسية وكاتباً بالقشتالية» حين وضع كتابه أزرق، الذي يحدد نقطة انطلاق حركة الحداثة. ولنلق نظرة على العناصر المستخدمة، في تقدير المؤلف نفسه: «فيه تظهر، لأول مرة في لغتنا، «الحكاية» الباريسية، وطريقة صياغة الصفات الفرنسية، وطريقة التعبير الغالية مطعمة في الفقرة القشتالية الكلاسيكية، والمحسنات البديعية لجونكور، و«الهددة» الشبكة عند منديس، والانتقاء اللفظي عند هيريدبا وحتى بعضاً من كوبيه Coppee» (١١) هذه المكونات يُدخل داريو هواءً نقياً على الخطابة المبتذلة للشعر الهسباني ويضيف تجديداً أساسياً في وسائط التعبير: تعبيرات غالية، وانعطافات، وحماقات، ونظم صرفية مأخوذة من الفرنسية. وبالنسبة لداريو ذاته، كانت التغييرات تمضي بعيداً وتأتي من بعيد، هكذا يجبرنا بلغته المجازية: «حتى فيما هو ذهني، حتى في اختصاص الأدب، حطمت طعنة سان مارتان* إطار القاموس بعض الشيء، كسرت الأجرومية بعض الشيء». هنا نرى تطبيقاً عملياً

(11) المقتطفات مأخوذة من ألوان الراية Los colores del estandarte، وهو مقال منشور في صحيفة La nacion في بوينوس آيريس (٢٧ نوفمبر ١٨٩٦)، وأعيد نشره في كتاب أندرسون إمبرت E. Anderson Imbert, Los orígenes de Ruben Dario, Buenos Aires, CEAL, 1967 والإشارة في الفقرة هي إلى عدد من الكتاب الفرنسيين كالأخوين Goncourt إدمون وجول (١٨٢٢ - ١٨٩٦) (١٨٣٠ - ١٨٧٠) وفرانسا كوبيه الشاعر (١٨٤٢ - ١٩٠٨) والشاعر جوزيه - ماريادي هيرديا de Heredia (١٨٤٢ - ١٩٠٥) وكاتوبيل منديس Mendes الكاتب (١٨٤١ - ١٩٠٩). (المراجع)

* سان مارتين هو محرر الأرجنتين خاصة.

للايدولوجية التي طرحها الرومانتيكيون* الأمريكيون - اللاتين؛ وعلى هذا النحو يكون الانقطاع اللغوي امتداداً لذلك الموقف النظري .

وقد اعترفت إسبانيا بقيمة تجربة الحداثة مع ظهور جيل ٩٨ ، حين اتصلت الحداثة بشبه الجزيرة الايبيرية نفسها . كانت تلك هي المرة الأولى التي تفرض فيها المستعمرات السابقة نماذج ثقافية على المتروبول القديمة؛ كان اتجاه التأثيرات قد انعكس .

ولا يعتمد الانتهاء الأمريكي لتجديد الحداثة على عناصر بيئية أصلية ، أو محلية ؛ أو هندية ، إنها بوصفها حركة عالمية ، راقية أساساً ، فقد تنكرت للواقع المحيط - ويعبر داريو عن ذلك على النحو التالي : « انني أحتقر الحياة والزمن اللذين قُدر لي أن أولد فيهما » - ، وإذا كنت قد لجأت إلى تلك العناصر ، فقد فعلت ذلك بمعيار الطرافة نفسه الذي كان يشار به إلى الشرق أو إلى العصر الاغريقي - اللاتيني القديم . ولا شك أن لغة الحداثة قد ترجمت واقعاً عميقاً للتواصل في أمريكا الهسبانية مع التسليم بأنها قد بقيت زمناً طويلاً بعد اختفاء مشروع الحداثة الذي تنتظمه المدرسة التي تحمل هذا الاسم .

اما الشعر الذي يظهر في الفترة نفسها في البرازيل فإنه متأثر بدوره بالبارناسية والرمزية ، مثله كمثل الحداثة الأمريكية- الهسبانية ، لكنه ، بخلافها ، لا يدخل في أزمة مع اللغة الأدبية لشبه الجزيرة الايبيرية .

ورغم أن مبادئ كلتا المدرستين مستوردة من فرنسا مباشرة ، - حملها البرتو دي أوليفيرا إلى البرازيل - ، فإن ذلك الأدب لا يتضمن تحطيماً تعبيرياً بالنسبة للأدب الأيبيري . والانقطاع ، الذي كان عنيفاً ، يجري مع مقدم الحركة التي حملت اسم نظيرتها نفسه باللغة القشتالية ، لكن ليس مضمونها الجمالي نفسه . فقد ظهرت الحداثة البرازيلية عام ١٩٢٢ ، وتعاود تعبيرات الطليعة في بقية

(*) لم تستعمل كلمة رومانسية مقابل romantic لثلاث تخطل بالمعنى الآخر للرومانسية ولم نستعمل كلمة إبداعية لأن الرومانتيكية لا تحمل معنى الإبداع . وحدة وفضلنا الإبقاء على الكلمة الفرنسية (المراجع) .

القارة الأمريكية اللاتينية. إن الهزة العنيفة، والعزم على مراجعة القيم مراجعة جذرية، وهما الأمران اللذان دعا إليهما المحدثون البرازيليون، لم يكن بمقدورهما الاستغناء عن الجانب اللغوي. وسارت الأزمة الجديدة على خط الانقطاع الرومانسي، لكن لما كانت الظروف قد تغيرت - بالتطور الاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي للبرازيل. فلن حدثها كانت أكبر، وكذلك فعاليتها. وتوجه التحدي صوب عناصر أساسية للغة. فقد رفض المحدثون الاعتماد على القواعد النحوية السائدة، ودعوا إلى تبين نسق نحوي برازيلي. وكان من أشد المشروعات حماسة مشروع ماريودي أندراي، أحد زعماء الحركة، الذي بدأ في تطوير نحو اجرومية* برازيلية Gramatiquinha brasileira، تأخذ في اعتبارها لغة الحديث في مواجهة الأرثوذكسية النحوية - في شبه الجزيرة الايبيرية. يقول أنطونيو كانديدو: «في مركز هذا الجهد نجد نية تطوير لغة أدبية جديدة، تستفيد إلى الحد الأقصى من إمكانيات الحرية اللغوية، وتضفي أحياناً كثيرة طابعاً مثقفاً على تركيبة الجملة الشعبية، مقربةً بذلك اللهجة الشائعة من اللغة المكتوبة». (١٢) إن الوجود المتفجر لضروب البحث التعبيرية، كما نجد في ماكونايم Macunaima لماريودي أندراي، يجد تفسيره بصورة أوضح إذا وضعنا في الاعتبار الدكتاتورية الطويلة للنقاء «الكلاسيكي» والأكاديمي، الذي كان

زعيمه هوروي باربوسا Rui Barbosa

كانت لهجات الأقليات العرقية في البلاد تمثل أحد منابع الهامة للغة الأدبية. فقد أدار المحدثون أبصارهم صوب الثقافتين الهندية والزنجية، ليأخذوا من الأولى كلمات، وتعبيرات، ومن الثانية إيقاعات وأخيلة تعبيرية، علاوة على العنصر اللفظي.

(*) الأجرومية (بشديد الرأى) نسبة إلى محمد بن محمد الصنهاجي المعروف بابي اجروم (٦٧٢ - ٧٢٣ هـ / ١٢٧٣ - ١٣٢٣ م) وهو من النحويين العرب البارزين في فاس بالمغرب وضع الأجرومية مختصراً فيها النحو واشتهرت باسمه. وقد استخدم المترجم الكلمة هنا للمناسبة لا أكثر بمعنى مجموع القواعد النحوية (المراجع).

(12) A. Candido : Introducción a la literatura de Brasil, Caracas, Monte Avila, 1968.

وتتصادف بداية ما يعرف في الأدب باسم مذهب الزنوجة، في البرازيل، مع بداية مثيلة في جزر الأنثيل: لويس باليس ماتوس Luis Pales Matos، ورامون جيرارو Ramón Guirao، وإميليو بياجاس Emilio Bullagas، ونيكولاس جيلين Nicolás Guilén، وخوسيه تاليت José Z. Tallet. ويشير رينيه ديبستر إلى الزنوجة فيعرفها بأنها «استخدام عناصر إيقاعية، وألفاظ تحكي الأصوات، وعوامل حسية خاصة بالأدب الشفوية للزنج». والأمريكي يادخال «مكونات زنجية» باعتبارها موضة أدبية. (١٣) ومن بين من ذكرناهم يبرز نيكولاس جيلين، الذي يمضي، بحكم مضمون أعماله الذي يكشف عن وضعه الخلاسي، إلى ما وراء الزنوجة. ويشير روجيه باستيد إلى قيمة تجربة اكتساب الثقافة تلك بقوله: «بقدر ما يبدو لنا شعر الكوبي نيكولاس جيلين أشد أصالة»... فإنه يعبر بالقدر نفسه وبراعة فائقة عن إفريقيا الحية، أعني الحية في جزر أمريكا البهيجة، موحدة بين الألفاظ التي تحاكي الأصوات وبين المعجم الأفريقي برطانة اعماقه السحيقة أو القشتالية الكريولية، وبين الإيقاعات الصوتية لطبول زنج الـ Yorubas والالحن الشهوانية للكاريبى». (١٤) ويعتبر باستيد أن «الثقافات الأفرو-أمريكية لم تمت، وليس ذلك فحسب- بل إنها تستمر مُشعةً تأثيرها وفارضةً نفسها على البيض».

أما النزعة المحلية الأدبية التي ظهرت في الرواية الأمريكية اللاتينية من عقد العشرينات وحتى الثلاثينات، فقد كان موقفها، من وجهة نظر التعبير، أكثر تنبيهاً وخوفاً من الزنوجة. وبالفعل، فرغم أيديولوجية إنصاف الهندي، ظلت لغتها هي لغة الحدائث، مع ظلال التطور الذي سببه وجود الواقعية-الطبيعية. وقد استخدمت كلمات، وتناثرت في الكتابة تعبيرات هندية بدرجة أو بأخرى، لكن معيار الاختيار ظلت توجهه بدرجة كبيرة نزعة الطرافة المحدثه. لم يتجاوز

(13) R. Depestre, Problemas de identidad del hombre negro en las literaturas antillanas, en Casa de las Américas, nvm. 53, La Habana, marzo - labrol de 1969.

(14) roger Bastide, Las Américas negras, Madrid, Alianza, 1969.

التعاطف مع الهندي إطار الإهتمام السطحي، الذي يجهل العناصر الواقعية المكوّنة لثقافته .

إلا أن هوراثيو كيروجا Horacio Quiroga، الذي لم يكن نصيراً للهنود بل ذا نزعة حدائية، استطاع أن يلتقط، بصورة لاتزال خجولة، نفحة الجوارانية، وهي اللغة التي تتكلمها غالبية الشخصوس في حكاياته عن غابات بعثات التبشير. لكن الذي فجر اللغة القصصية الأمريكية اللاتينية بالشحنة الناسفة التي تملكها الكلمة الأسطورية للهنود، هو ميغيل آنخل أستورياس. إنه بالنفاذ إلى جذر ثقافة المايا - كيتشي maya - quiche، يظهر بوضوح القيمة السحرية التي يتمتع بها الفعل في تلك الحضارة، فهو الذي يغير كل الأشياء. وعلاوة على ذلك، فإن استورياس بتوليهِ تلك المهمة المقدسة، وينقلها إلى مستوى الإبداع الأدبي، يمجّد سلطة اللغة، لغة لا تطيع سوى قوانينها الخاصة. إنه الإبداع من خلال الكلمة وفي الكلمة، كما تفهمه الثقافات الهندية- الأمريكية. إن أعمال أستورياس - وذروتها، (رجال من ذرة) - هي أوضح مثال على الإسهام الثقافي الهندي في اللغة الأدبية الهسبانو- أمريكية.

وقد انتهج كاتبان معاصران آخران نهج أستورياس، لكن بطريقة أشد خفاء وأكثر سترا: هذان الكاتبان هما خوسيه ماريّا أرجيداس José Maria Arguedas وأوجستورا باسطوس Augusto Roa Bastos والأول بيرواني. كانت لغته الأم هي الكتشوا quechua؛ وفي أعماله، التي تعيد خلق العالم العجيب للهندي الذي يعيش في الجبال، يعبر عن نفسه بإسبانية مصبوبة في قوالب اللغة الهندية. ويحاول أرجيداس تعريف أداته التعبيرية كالتالي: «... كتبت بضرب من القشتالية ليس نوعاً من الخليط بل من الأسلوب، تنبض فيه روح، وخصائص الكتشوا، وبلكنه واضحة جداً في الأسلوب القشتالي». (١٥) ويشرح ماريو فارغاس يوسا Mario Vargas Llosa بصورة أفضل هذا

(15) J. M. Arguedas, Prosa en el Peni Contemporaneo, en Panorama de la actual literatura latino - americana, C. I. L. La. Habans, 1969.

«الضرب من القشتالية» بقوله: «يكمن الحل في ان نعثر في الإسبانية على أسلوب يمكن أن يعطي بتركيبه، وبإيقاعه، وكذلك بمفرداته، المعادل للغة الهندي». ويشير إلى إحدى الطرق لتحقيق ذلك التعادل: «الانقطاع المنهجي للتركيب التقليدي، مما يفسح المجال لتنظيم الكلمات داخل الجملة، ليس طبقاً لنظام منطقي، بل لنظام وجداني وحدسي... إن لعبارات هؤلاء [الهنود] موسيقية خاصة، ورقة دفيئة تنبع من وفرة صيغ التذليل والنداء، ومن إيقاعها اللاهث والمتنمّر، ومن تعبيرها الشعري. إن الأمر هنا يتعلق بلغة شفوية وجماعية. (١٦) ولا شك في أن كتابة أرجيداس بعيدة عن «الألاعيب اللفظية» لكتاب النزعة الهندية التقليديين، وتشكل حالة حقيقية لاكتساب الثقافة على مستوى اللغة».

وتقدم أعمال أوجستو رواباسطوس تشابهاً كبيراً مع أعمال أرجيداس، فيما يتصل باكتساب الثقافة اللغوي، رغم أن العثور على براهين أمر أكثر صعوبة، ولعل ذلك بسبب عملية التعايش الطويلة في نظام ثنائي اللغة من القشتالية واللغة الجوارانية. فبالنسبة لكل مواطن من باراجواي يولد في الريف هوهي حالة روا- تكون الجوارانية هي اللغة الأم، وثمة مساحة شاسعة من المشاعر والأحاسيس التي يُعبّر عنها بتلك اللغة. ويتخلل فن رواباسطوس القصصي جوانب من أحشاء اللغة المحلية. فقصصه تنطلق من تكرار الالفاظ، والعبارات، وتنطلق في المقام الأول من تحويل النظم الصرفية الإسبانية وفق النماذج الجوارانية. في هذا النثر (واشير بصفة خاصة إلى الجزء الأول من كتابه وفاة : Moriencia) تبدو ظاهرة تركيز، وتركيب يتحقق فيها الانتقال من فكرة إلى أخرى دون الانتقال التقريري المعتاد في اللغات الغربية. تندر عناصر الربط التي تحدد السببية، وتصبح العلاقة بين الجملة والجملة ضمنية، إذ تنطلق من سياق تميزه نبضات وجدانية أكثر منها عقلية. هذه الطريقة تغير التصنيفات الصرفية للإسبانية، وتضفي على النثر نسيجاً متناثراً ومركزاً في الوقت نفسه، يكسبه المجاز ليونة.

(16) M. Vargas Llosa, José María Arguedas y el indio, en Casa de las Américas, num. 26, La Habana, octubre - noviembre de 1964.

فالجوارانية لغة مواربة، لأنها لغة بدائية. أما استخدام العديد من الصيغ الإسبانية العتيقة، المكتسبة في اللغة الهندية باعتبارها عناصر خاصة بها، فإنه يسبغ متعة كبيرة على الكتابة.

في دراسة ذات نزعة «تاريخية» حول «لهجة الباراجواي الهسبانو-جوارانية»، (١٧). يصدر أنطونيو توبار نبوءة بشأن «اللغات التي يمكن أن تولد في أمريكا». وتقوم نبوءته على أساس «الأمل في أنه على الأقل في أركان هامشية حالياً، في تلك المستودعات العميقة والغنية للتقاليد القديمة، يظل حراً وفعالاً هذا الانصهار الخصب للثقافات ولامتزاج اللغات».

فهل يبرر هذا الاعلان وجود ما يمكن أن يكون تباشير «لغات مستقبلية» تشكل كمادة للإبداع الأدبي بصورة متزايدة الوضوح في أمريكا اللاتينية؟

إن ظاهرة ذات أبعاد اجتماعية بهذا المعنى تظهر في الهجرة، على الأخص في ريودي لابلاتا أو بالأحرى في بوينوس آيريس، وتشهد على وجودها لغة بعض كتاب أوائل القرن (فراي موتشو Fray Mocho، وجريجوريو دي لافريز Gre-gorio de Laferrere، وروبرتو بايرو Roberto Payró، وغيرهم). هذا الركام، الذي طالما أرهق اللغويين الهسبانين مثل أميريكو كاسترو Américo Castro، يكتسب كل قوته التعبيرية في النثر المشعث والنابض لروبرتو آرلت Roberto Arlt، ويتأكد في الأدب الأرجنتيني عن طريق ما يسمى «بجماعة بويدو grupo de Boedo» - وهي مثال على الأدب ذي النزعة الشعبية-، أومع شعراء من أمثال راؤول جونثال تونيون Raul Gonzalez Tunon، لكنه يتأكد في المحل الأول مع الشعر الشعبي الذي يذيع بواسطة موسيقا التانجو، وهو أساس جزء من الأدب الراهن لهذا البلد.

الظاهرة الأخرى هي الرغبة الحالية في تحقيق تركيب من خمسة قرون تقريباً من

(17) Antonio Tovar Espanol y lenguas indigenas, algunas ejemplos en Presente y futuro de lengua espanola, Madrid, Cultura Hispánica, 1964.

الوجود الثقافي المتضارب. في تعبير خاص، يتحول إلى مركز للانشغال الأدبي، وهذه الظاهرة تستحق تأملاً جاداً وتحليلاً ينتظر الإنجاز. لم يكن الوعي بهذه العملية بتلك الحدة التي يشهدها إنتاج الجيل الحالي: «إننا نحيا في بلاد كل ما فيها في انتظار أن يقال، لكن كذلك في انتظار أن يُكتشف كيف يقال هذا الكل... إذا لم تكن هناك إرادة لغة في رواية في أمريكا اللاتينية، فهذه الرواية غير موجودة بالنسبة لي»، هكذا يعلن كارلوس فوينتس. (١٨) ويبدو أن الطريق هو التقارب بين اللغة المكتوبة واللهجة الحية، وهي مهمة صعبة وبطيئة، كما رأينا: فقد حقق الرومانسيون حركة ضد إسبانيا (واقترضوا على إعلان البرنامج)، واقترب المحدثون من الثقافة الفرنسية (وشرعوا في مراجعة أصيلة للغة)، بينما يجعل الكتاب الحاليون، الذين ظهروا حوالي عام ١٩٤٥، من التجديد اللغوي محور الإبداع الأدبي. والأمر هنا يتعلق بعملية استيعاب متزايد من جانب الأدب لميراث ثقافي، أصبح موجوداً في التحليل الأخير: هو الإبداع الجماعي المتحقق عن طريق الإسهامات الدائمة، المطعنة في جذع اللغة الموروثة. وعلى هذا النحو يتكشف «انحطاط اللغة» المزعوم - تلك الخرافة الاستعمارية القديمة - عن كونه بذرة خصبة. وعبر هذا الطريق يتشبع النص الأدبي بالغموض الذي يستلزم مشاركة القارئ وتواطؤه، هكذا يتحول العمل إلى إبداع شخصي وجماعي في آن واحد، كما يمكن أن نرى في أعمال خوليو كورتازار Cortazar، بالدرجة الأولى، وهو الذي يجبر القارئ على أن يلتزم جانب الحذر بشكل دائم، بلغته الكلية الحضور، لغة الحذف والإضافة، وبالتجارب التعبيرية العديدة التي يقوم بها.

إن اللغة - وحتى اللغة الأدبية - ليست اختراعاً نزقاً بل نتاجاً تاريخياً. وبهذا المعنى - فإن الكتاب الأخيرين، حينما حطموا خطوط اللغة، كانوا يحسبون حساب اللحظة الراهنة، التي تتميز بتعقيد أكبر للعالم الأمريكي اللاتيني.

(18) Carlos Fuentes, Situación del escritor en America Latina (Conversacion con Emir Rodriguez Monegal, en Mundo Nuevo, num. 1, Paris, 1966.

ويسرى هذا أيضا على البرازيل، حيث، مرت اللغة الأدبية بدءاً من تجديد المحدثين الجذري، بعملية مماثلة للعملية التي مرت بها في أمريكا- الهسبانية. والانقطاع الذي أتاح لأولئك المؤلفين إدخال اللغة اليومية واللغة الاقليمية، يفسر ظهور كاتب مثل جوان جيمارايس روزا Joao Guimaraes Rosa، الذي عرف كيف يجعل لهجة السرتون عالمية. لقد كان هذا الإقليم أحد المعازل الأخيرة لامتزاج البرتغالية باللغات الهندية والأفريقية. وإلى الطبقات الجيولوجية لتلك اللغة المتكلمة يلجأ جيمارايس روزا ليشيد حكاية ريوالدو Riobaldo المونولوجية الطويلة. «التي تُسمع أكثر مما تُقرأ» في (السرتون الكبير : دروب) grand Serton : Veredas. والحدود الإقليمية المحتملة لهذه اللغة الشعبية، الدارجة، يجري انقاذها بواسطة قدرة الابتكار الضخمة، والطاقة الشعرية للروائي، الذي يستخدم الكلمات باعتبارها حوافز، وتضمنات في حالة حركة، أكثر من كونها تسميات ثابتة.

٣ - مشكلة الموضوع :

الأدب لغة في المقام الأول. وهذا هو سبب البحث عن تعريف الاستقلالية في جانب الكلمة بصورة أساسية. هكذا فهمه الكتاب الأمريكيون اللاتين منذ فجر الاستقلال، وهذا ما يؤكد بدرو إنريكت أورينا Pedro Henriquez Ureña عندما ينحت عبارة «بحثاً عن تعبيرنا»، وكذلك الكتاب الحاليون الذين يدركون اللغة الأدبية بوصفها تتجاوزاً دائماً، بوصفها «هجوماً دون هدنة». ومن خلال مسار هذه اللغة الخلاسية، المهجين، المولدة، المخترقة، المكسورة الممزقة، حتى تعود لتبلغ نقاءها الأصلي، قوتها التواصلية، يمكن رؤية محصلة البوتقة الثقافية التي تمثلها أمريكا اللاتينية. ان أدبها شهادة دامغة على ذلك.

(أ) بداهة خادعة :

الموضوع tematica وهو - العنصر الثاني الذي اخترناه لتحليل ظاهرة لقاء الثقافات في الأدب الأمريكي اللاتيني - يتحول بسرعة إلى محور تعريف ما هو

أمريكي، وكما سنرى، يتحول إلى برنامج للتحرر الأدبي.

إلا أن البداة التي يتبدى بها عنصر المرضوع، أو يطرح نفسه بها، يمكن أن تكون خادعة. فالمرضوع (التيمة) مثل مرآة يمكن لأي شخص أن ينظر إلى نفسه فيها دون أن تظل الصورة منقوشة. في هذه الأرض الزلقة تكمن الصعوبة في احتمال وقوع تلاعب غامض. وعلى سبيل المثال، فإن المادة الأولى التي تغتذي منها اللغة المفروضة هي الوسط المحيط بها. ويبقى علينا أن نرى الدلالة التي يكتسبها تناول هذا العنصر، وذلك بالنسبة للانتماء الايديولوجي والثقافي.

كذلك يتخلل الخطأ العلاقة بين المنتج وإنتاجه، وبين وضع المؤلف وخصائص العمل. وبالفعل كان أول من وصفوا واقع القارة الجديدة هم الفاتحين أنفسهم. وخلال فترة الاستعمار تظهر حالات معينة يمجّد فيها الأوروبي مزايا الطبيعة والسكان الأصليين، بينما يُظهر ابن البلد الأمريكي - الكريول أو الخلاسي - تحفظاً أو معارضة لكل ما يتصل بقارته ذاتها. وهذا ما حدث مع ألونسودي إرثيسا Alonso de Ercilla، المعجب بتشتيت الهنود الأروكانيين، ومع بدرودي أونيا Pedro de oná الكريول التشيلي الذي يبين كتابه (الاروكاني المروّض) حتى في عنوانه موقفه من هنود إقليمه. وتنتج مواقف التناقض هذه على طول فترة الاستعمار وتعد نتيجة العقد المتعلقة بالأصل في مجتمع طبقي - أو مجتمع طوائف - يأتي فيه العنصر الأبيض، نتاج «نقاء الدم»، في قمة السلم الاجتماعي، لكن هذا الوضع، في الوقت نفسه، كان - وفي هذا تناقض إضافي - وضعاً يمكن شراؤه. وفي مجال الآداب كان تمجيد ما هو أوروبي هو الثمن الذي يدفعه من لم يكونوا واثقين من أصولهم ويريدون إخفاءها. وليس عبثاً أن نجد جزءاً كبيراً من أدب الفترة الاستعمارية واقعاً تحت سيطرة ازدهار الباروك، وهو الأسلوب الذي أتاح التواؤم التعبيري، وقدرته على التحوير المجازي لكتاب «من الكريول أو الخلاسيين أن يعبروا عن مشاعرهم - الحميمية أو ذات القومية الكامنة - بصورة غير مباشرة، وأحياناً بصورة ملتوية. وأقل من يخفي تلك المشاعر هو الانكا جاريلاسو، فهو أكثرهم مباشرة في تلميحاته، التي لا يخفي فيها إعجابه

بالخضارة -المهزومة- لاسلافه الهنود. إن الشروح الملكية تمثل بلا شك لحظة حاسمة فيما يتعلق بالمضمون الأمريكي في أدب الفترة الاستعمارية. ويمكن القول بأن جاريثيلا سويصوغ معيار الابداع الجمالي مع موضوع العالم الجديد؛ إنها أول محاولة لتقويم الثقافة الهندية. ولا يجب أن ننسى أن الأدب الهندي ظل هامشياً بصورة منهجية، للأسباب وبالطريقة المبينة فيما مضى.

أما في البرازيل، فقد كان التعبير عن المشاعر الأهلية أكثر انفتاحاً، منذ مواعظ الأب فراي أنطونيوي دي فييرا Fray Antonio de Vieira، المدافع عن الهنود والزنج، والمقاطع الشعرية اللاذعة والشعبية لجريجوريو دي ماتوس Gregorio de Matos وكلاهما من القرن السابع عشر- وحتى المدرسة الملحمية للقرن الثامن عشر، المرتبطة بـ «Infidencia ميناش جيرايش» إلا أن كتاب المدرسة الملحمية- مثلهم مثل الجميع تقريباً في ذلك القرن - كانوا يتناولون الموضوعات الأمريكية من خلال المنظور المُشوَّه للأدب الساذج. إنها فترات اختلاط وكثيراً ما كان كتاب شبه الجزيرة، البرتغاليون والأسبان، هم الذين يحافظون فيها على الشعور «القومي». ولايزول الغموض مع قدوم الاستقلال؛ إذ يظل كثير من الكتاب يكتبون كما كانت تجرى الكتابة خلال القرون السابقة.

ليس من شأن هذه المعلومات إلا أن تؤكد الصعوبة، التي عرضناها، في تملك المشكلة من خلال الموضوع أو المحتوى. ورغم ذلك فمنذ بدايات القرن التاسع عشر وحتى أيامنا ركز كتاب كثيرون على مشكلة الاستقلال الأدبي باعتبارها «اكتشافاً» للقارة، وباعتبارها وصفاً للوسط الجغرافي والاجتماعي. وفيها عدا ذلك، أكد نوع معين من النقد دائماً على وضع العنصر الأرضي في الاعتبار عند تعريف أدبنا، مانحاً بذلك ميزة لجانب المضمون باعتباره مرادفاً «للأصالة». وتكتسب المشكلة أهمية حين يتحول التركيز إلى برنامج محدد أو يعكس إدخالاً لعناصر تجلبها ثقافات يتم الاحتكاك بها. (١٩).

(19) راجع Mariano Morinigo, El contorno social y natural en la novela de la tierra y El tema de nuestra novela, en Estudios sobre nuestra expresion, Tucuman, Ed. del Cardón, 1965 وهي المقالات التي أخذ عنها بعض الاطروحات.

(ب) برنامج الرومانتيكيين :

كانت رؤية أمريكا اللاتينية على وجه العموم، خلال العهد الاستعماري مثالية، وغير مبالية على كل حال. فحين لم تكن تُنسخ الألفاظ، أو الشخصيات أو المواقف من الأدب الرعوي الأوروبي، كان الأمر يقتصر على مجرد الوصف، وهو عمل المؤرخين الذين لم يكونوا دائماً رواة أمناء. ومع قدوم الاستقلال - وقبله في فكرة الانعتاق لدى النخب المثقفة - تغيرت الرؤية بصورة جوهرية، وأصبحت هامة رغم أن الموضوعات لم تتغير. وفعلاً، ظلت الموضوعات هي نفسها تلك التي كانت تجذب اهتمام عديد من المؤلفين في القرون الاستعمارية: ألا وهي الطبيعة الأمريكية. لكن ثمة اختلاف في الهدف، فقد أصبح الوصف مشحوناً بالنوايا. ووضعت الدفعة الرومانتيكية الأمريكية اللاتينية - وخصوصاً أندريس بيو في الجزء الذي يتحدث الإسبانية، وجونزالفيس دي ماجاليائش Gon-Galves de Magalhaes في البرازيل - خطوط برنامج محدد: يجب أن يستجيب أدب مختلف للواقع السياسي الجديد. كان على الاستقلال السياسي أن يمثل تجاوزاً للاستعمار، على مستوى الثقافة أيضاً. ولكن كيف يمكن تحقيق هذا الانعتاق الأدبي؟ لا تختلف الإجابات في كلتا اللغتين كثيراً: من خلال «القوة الملهمة لطبيعتنا»، كما يقول جونسا لفيس دي ماجاليائش وجماعته من باريس؛ وقبلها بقليل يتبنى أندريس بيو Bello نفس وجهة النظر في «العودة إلى الطبيعة»، على صفحات (المكتبة الأمريكية)، التي كان يصدرها في لندن مع جماعة من المهاجرين. لكن، أي طبيعة نقصد وما هو هدف هذه «العودة»؟ هناك مرحلتان في هذه المعالجة. الأولى هي تلك التي يسميها مورينيجو «الصبغة النشيطة للطبيعة الأمريكية»، وهي الفترة التي يكتسب فيها النهر، والغابة، والجبل حياة، وتتجسد تجسداً. وثمة المرحلة الثانية، ويظهر الإنسان فيها مختلطاً مع وسطه المحيط به، لكنه في الوقت نفسه على صراع معه. هنا يظهر بوضوح قصد بيو والجيل الرومانسي: فهذه الطبيعة «المدهشة» الاطار الجدير بالإنسان الأمريكي الجديد، هي كذلك منبع خصب للثروة، إنها جرثومة طاقات يمكن الاستفادة منها.

في المرحلة الأولى يجري التعبير عن ذلك الإعجاب بالطبيعة، التي تتمتع كذلك بخاصية «نشطة»، وفي الثانية، يتولى الكاتب، في الأدب غزو مجاله. في هذه الفكرة عن إرادة التغيير لدى الانسان الأمريكي إزاء بيئته الطبيعية «الرائثة» تكمن عقدة البرنامج الرومانتيكي ويؤكد سارميتو ذلك ببلاغة في التقابل بين مفهومي «الحضارة» و«الهمجية». والموقف مفهوم تماماً داخل الإطار الاجتماعي- السياسي والاقتصادي للفترة: فمن جهة، يتلخص البرنامج في مواءمة الايديولوجية الأوروبية عن الحضارة - في مقابل التقاليد الإسبانية، التي تمثل الاستعمار، مع الاستبعاد الواضح للعنصر الهندي- كي تناسب أمريكا، وتطبيقها برؤية مستقبلية؛ ومن جهة أخرى، يتصادف البرنامج الرومانتيكي مع مولد أوليجاريات ملاك الأراضي الكريول، - المزارع، والضياغ، ومشاريع استغلال الغابات، والاستفادة من الطاقة الهيدروليكية، إلخ-، والتي يتلخص نشاط أعمالها بالضبط في تحويل أوجه الجمال والثروة الطبيعيين إلى مصادر للإنتاج الاقتصادي. ومن وضع «البرنامج» في إطاره الاجتماعي - الاقتصادي يبرز تناقضه: الإعجاب بالطبيعة بهدف تحويلها، هي الفكرة التي تضاف إليها فكرة مناقضة أخرى، أشار إليها مورينيجو، مع الأخذ في الحسبان أن الواقع، وأن القوة الأرضية يفسران من خلال مثالية الكتاب، ومن خلال تطلعاتهم بالنسبة للمستقبل ولتحويل ذلك الواقع.

وفي البرازيل، بعد إعلان مبادئ ماجاليائش وأنصاره، كان من نصيب الرواية، بصورة خاصة، إتمام برنامج القومية الأدبية. وقد حاول هذا النوع الأدبي تناول الواقع على أساس توجه محدد. وفي هذا الصدد يؤكد أنطونيو كانديدو، مشيراً إلى الحيط الداخلي الذي يوحد بين مختلف أعمال الرومانتيكية. أن ما يوجّه مؤلفيها كان «الهدف البرنامجي، والاصرار الوطني على انجازه، أكثر من كونه الدافع التلقائي لوصف واقعنا» (٢٠) ويلح في تأكيد أن الرومانتيكية،

(20) Antonio Candido, Formação de literatura brasileira (2 vols.), Sao Paulo, Livraria Uartins, 1964.

بالإضافة إلى كونها «مورداً جمالياً» كانت «مشروعاً قومياً»، وأن كل أنصارها تقريباً كان «يتملكهم شعور بالرسالة». وكان جوزيه دي أليнкаر هو أبرز ممثلي هذا الاكتشاف، لأنه كما يقول كانديدو، تناول كل ألوان الموضوعات المتعلقة بالبحث: المدينة، والريف، والغابة (الهنود). وإن الرواية البرازيلية في القرن التاسع عشر تسير في تطور مختلف عن تطور الرواية الهسبانية-أمريكية. وبالفعل، فإن نضج كاتب من قبيل ما تشادوي أسيس يشير إلى أن البرازيل قد سبقت بقية القارة في تحقيق مركب من «الحكمة المحلية» و«التطعيمات الأوروبية». وتبدو إضافته إلى «الهوية البرازيلية» متكاملة في أعماله، بينما لا يقوم فيها ضجيج ظهور «أمريكا» ورغم ذلك، قدم ما شادو، -مستفيداً بعمق من تجارب سابقه، «مثالاً» على كيفية عمل أدب عالمي، من خلال تعميق الإيحاءات المحلية. . . إنه أكثر من وُجد من الكتاب برازيلية على الإطلاق، وأعظمهم بالتأكيد؟ هكذا يؤكد الرأي الخبير لأنطونيو كانديدو.

ليس ثمة حالة مماثلة لحالة ماتشادوي أسيس في النثر الأمريكي باللغة الإسبانية في القرن التاسع عشر، فلا رواية الحداثة الباهتة، ولا الفن القصصي الواقعي - الطبيعي، أنتجا أسماء هامة تطاول المؤلف البرازيلي - وذلك حتى عام ١٩١٦، الذي تبدأ به فترة جديدة. على العكس، ففي سعيها إلى الغربة depaysement، أنتجت الحداثة حالات ارتداد أو تراجع، من قبيل حالي إنريكي لاريتا Enrique Larreta وكارلوس ريليس Carlos Reyes؛ وكلاهما يجد المثال الهسباني.

ومهما كان الأمر، فإن برنامج الرومانسيكين - أدب الموضوع والمحتوى الأمريكيين - هو بحث عن هوية القارة، يتمتع بحس بالمستقبل وبمفهوم شامل لأمريكا اللاتينية. بهذا المعنى فإن أدب العادات، والأدب الإقليمي، بتمجيدهما للسمات المحلية، يتناقضان - بحكم تحدد أغراضهما - مع الموقف العالمي لأسلافهم. والموقف المقابل بصورة أكثر جذرية هو الموقف - الرجعي من وجهة نظر البرنامج - الذي اتخذ المؤلفون الموالون لإسبانيا، مثل ريليس ولاريتا

المذكورين، أو مثل ريكاردو بالمبا Ricardo Palma الذي خلق الخرافة الاستعمارية حول ممتلكات التاج في الأدب الهسبانو-أمريكي. كذلك لم تسهم النزعة الهندية بالكثير في المشروع «القومي»، لأنها رغم نيتها الأهلية في تصوير الهندي الأصلي، وقعت في مأزق النسخ الخاضع للقوالب الرومانسية حول «الهمجي الطيب» الأوروبي. ولم تكن سوى تعبير، سطحي وعابر، عن موضوعة أدبية. ورغم ذلك تكتسب النزعة الهندية، في البرازيل، طابعاً أكثر برنامجية (إن إيراسيما Iracema هي صورة أمريكا)، وكذلك تكتسب نوعية من أعمال جوزيه دي أليكار وجونسالفيش دياز، الأول في الرواية، والثاني في الشعر. يقول كانديدو: «شكلت النزعة الهندية قوة هامة للوعي القومي».

وفي الحقبة نفسها، وقع الشعر المناهض للعبودية من كاسترو ألفيس في مأزق إضفاء الطابع المثالي الأسطوري على الزنجي، وهذا الإضفاء، رغم ذلك، يشكل شرطه مشكلة فعلية، فلم يكن الزنجي سوى مجرد تجريد. لم يكن ينقصه الإخلاص، لكنه كذلك لم يستطع تجنب الايديولوجيا الإنسانية لعصره. هذه الايديولوجية- التي تعتبر العبودية فصلاً مؤسفاً في «دراما المصير التاريخي» وهكذا نظر إلى الزنجي من خلال المنظار البليغ والسطحي لأستاذه، فكتور هيجو.

(ج) مشكلات جمالية واجتماعية.

إن الحداثة الهسبانو-أمريكية، التي أولت أهمية بالغة للمستوى التعبيري، لم تضيف شيئاً لمشكلة الموضوع - وقد رأينا ارتدادها -، فقد قادها همها الكوني إلى تجنب الوسط المحيط بصورة منهجية. هذا الموقف يجد تفسيره في إطار إيديولوجية الفترة. فقد كانت تلك هي اللحظة التي ظهرت فيها المراكز الحضرية الضخمة، والتي دخل فيها الاقتصاد الأمريكي اللاتيني في دائرة الأسواق الدولية. أصبحت التجارة عالمية وصارت الأوليغاركيات كوزموبوليتانية، مثل الأدب الذي تنتجه الفترة. ورغم ذلك، أدار المحدثون أبصارهم صوب أمريكا في لحظة معينة (آرييل Ariel لرودو، عام ١٩٠٠، وأناشيد الحياة والأمل Cantos de vida esperanza لداريو، عام ١٩٠٥، وأغنيات دنسيوية Odas

seculares للوجونس Lugones عام ١٩١٠). ولودققنا في تواريخ النشر، لأدركنا أن الكتب الثلاثة قد صدرت بعد أن قامت الولايات المتحدة بتدخلين في أمريكا اللاتينية: في كوبا وبويرتوريكو (عام ١٨٩٨)، وفي بنما (عام ١٩٠٣) وما يحاولونه هو الحفاظ على «القيم الروحية التي تشكلها لغتها، وقوميتها، وديانتها، وتقاليدها» (٢) في مواجهة الوجود المقلق لأمريكا الشمالية. لكن الأمر ليس أمر معارضة جذرية، فالإعجاب بالولايات المتحدة كبير، كما يمكن أن نرى ذلك بوضوح في الجزء الأول من قصيدة إلى روزفلت («الولايات المتحدة قوية وعظيمة») وبالأخص في تحية إلى النسر، لداريو. كان الأمر، بالأحرى، أمر منافسة «قومية»، إزاء القوة المتعاطمة لأمريكا الشمالية. لعلنا، إذن، لموقف المحدثين بالبرنامج ذي النزعة الأمريكية اللاتينية لدى الجيل السابق عليهم، ورؤية القارة لديهم سطحية، وطرائفية، أو ذات نزوع جمالي (كل الألفاظ والأساء الأمريكية التي ينشرها داريو من بعض قصائده مستخدمة بسبب ثرائها الصوتي أو للغرابة التي يمكن أن يتمتع بها تعبير من أصل شرقي).

ويجد برنامج «الاستقلال الأدبي» لدى الرومانسيين استمراره الكامل في موقف الكتاب الذين ظهروا في العقد الثاني من القرن الحالي، أي ابتداءً من رواية الثورة المكسيكية (من ١٩١٦، سنة نشر أناس الحضيض). فهؤلاء الكتاب بدورهم يتخذون موقفاً أخلاقياً أساساً ويحاولون، مثل الرومانسيين، البحث عن الهوية الأدبية الأمريكية عن طريق الموضوع، عن طريق المحتوى. ويقف التشابه عند هذه النقطة، لأن الزمن كان قد تغير، بالطبع، ولأن الايديولوجيات كانت قد شهدت تحولات. بالنسبة للأوليين كانت الشعارات التي يؤيدونها هي شعارات الليبرالية السياسية والاقتصادية، متحدة مع المفهوم الوضعي للتقدم. وحين ظهر جيل الكتاب الذي يسميه خ. أ. بورتونودو Portuondo جيل «المشكلات

(21) Luis Monguio, De la problemática de modernismo : la critica y el cosmo-politismo, en Estudios críticos sobre el modernismo, editados por Homero Castil-lo, Madrid, Gredos, 1968

الاجتماعية»، كانت الثورة المكسيكية في أوجها، وبعدها بقليل حدثت الثورة الروسية، وفي أمريكا الهسبانية أجرى الإصلاح الجامعي. وهذه كلها أحداث سياسية بارزة وسمت بصورة عميقة أعمال تلك الفترة، وحددت الاهتمام الأساسي للمؤلفين بالمشكلات الاجتماعية، وأبرزت الطابع الملتزم لذلك الأدب. وقد أبدع جزء من هذا الأدب تحت شعار الأفكار الماركسية، والتي كان أحد منظريها الأساسيين خوسيه كارلوس مارياتيجي Jose Carlos Mariátegui أحد منظريها الأساسيين وتزداد حدة جهدهم الخلاص، للسبب نفسه الذي يجعل العنصر الإنساني أشد حضوراً. وبالإضافة إلى اكتشاف الطبيعة - وتحولاتها - كأساس للهوية الأمريكية اللاتينية، تظهر بوضوح المساواة الاجتماعية، التي كان من الضروري علاجها - أو شجبها على الأقل - وكذلك أوضاع الاستغلال.

الا أن جزءاً من هذا الفن الروائي - الجزء المسمي باسم «رواية الأرض» ينتهج خطأ يكاد يكون مائلاً لخط القرن التاسع عشر: الإعجاب تجاه الطبيعة البرية، التي يجب فيها عدا ذلك تقليصها لجعلها منتجة، مواجهة الإنسان مع القوة الجاحقة للوسط المادي، تقابل مفهومي «الحضارة» و «الهمجية» (عند رومولو جاجيو Gallegos، وألثيدس أرجيداس Arguedas، وخوسيه إيوستاسيو ريفيرا Rivera، وماريانو أزويلا، Azuala، وأوراثيو كيروجا Ouiraga، ونكتفي بذكر بعض الأسماء الهامة) وأغلب ذلك الأدب أدب سياسي، أدب شجب وتمجيد بصورة حاسمة. وفي هذه الأثناء، كان الوضع التاريخي قد تغير منذ زمن الجيل الرومانسي. فقد كفت إسبانيا عن كونها هدف هجوم الكتاب الهسبانو-أمريكيين. كان العهد الاستعماري بعيداً، وكانت المصالحة التي أجراها كتاب عام ٩٨ مع المحدثين قد أصبحت معتمدة من جانب جيل عام ٢٥ وأثبتت تضامن الكتاب الأمريكيين اللاتين مع قضية الجمهورية زمن الحرب الأهلية (الإسبانية). ولو حللنا الحقبة التي ظهر فيها «جيل المشكلات الاجتماعية» من زاوية التناظر الاجتماعي - الأدبي، لوجدنا أن من الممكن إثبات أنها تترافق مع

لحظة حادة من التغلغل الإقتصادي، ومن التدخلات المسلحة من أمريكا اللاتينية. يكتب أدب «مناهض للامبريالية» لشعب تلك الغزوات أو الظروف البائسة التي يعيش فيها المضطهدون: في المناجم: وفي مزارع الموز، وفي حقول البترول. ويظهر في الأعمال بإلحاح متزايد غمط «الجرينجو gringo»، (*) مرسوماً باعتباره شخصية جشعة، خشنة، قاسية، سمت اللوحة المزعجة لاستغلال القارة الخلاسية بعجلة، وبغضب، وبأشكال مشوهة، كاريكاتورية، غريبة، وصب فيها من نوايا الشجب والخلص أكثر مما صب فيها من الرغبة في خلق عالم روائي.

وفي أعقاب الاكتشاف الحداثي العشوائي - والجمالي إلى حد بعيد - للبلاد، غرس الروائيون البرازيليون لعقد الثلاثينات فناً روائياً معادلاً تماماً للفن الروائي لمعاصريهم الهسبانو - أمريكيين. وأكثرهم شهرة هم الذين يطلق عليهم اسم «روائيو الشمال الشرقي»: جراسيليانو راموس، وجوزيه لينس دوريجو، وجورج أمارو.

وضمن التيار الاجتماعي يهمن أن نبرز الاتجاه ذا النزعة الهندية، الذي يرتبط بموضوعنا بشكل خاص. والاختلاف الذي يميزه عن الموقف الرومانسي المثالي لأنصار الهنود هو التركيز الذي يوليه للمشكلات الواقعية للهندي، بوصفه عنصراً هامشياً في مجتمع طبقي. وقد رأينا النتيجة غير المقنعة التي أنتجتها النزعة المحلية على المستوى اللغوي. وبوصفها موضوعاً عانت أيضاً من أخطاء لا يمكن إنكارها: القولية الكاريكاتورية، والموقف الإنساني البارز الذي حاول الدفاع عن الهنود ضد الاستغلال، مديناً من الآن نفسه ثقافته، نتيجة لمشروع المساواة والتكامل في المجتمع «الأبيض» الذي كانت هذه النزعة تنطوي عليه. وكان العكس متوقعاً: فقد قامت النزعة المحلية على أساس المعايير الكلاسيكية الغربية

* الجرينجو: تطلق أساساً على الأمريكي الشمالي المتغطرس المغامر الفظ، وقليلاً ماتطلق على الانجليزي، وتحمل معنى الاحتقار - (الترجم).

المتمحورة عرقياً. والكتاب الذين تجاوزوا تلك الخطوط العامة - مثل أرجيداس وأستورياس - هم الذين يؤكدون بوضوح على محددات الثقافة المحلية الهندية من خلال تقييم الاستمرار الذي تتمتع به محاور تلك الحضارات.

المناسبة الأخرى التي يظهر فيها الالتقاء الثقافي الإشكالي بوصفه موضوعاً للأدب الأمريكي اللاتيني، تحدث مع ظهور المشكلة الزنجرية. وقد رأينا مولد النزعة الزنجرية باعتبارها أداة تعبيرية ذات ابقاعات أفريقية. وبعدها ظهرت «الزنوجة»، التي تحاول تفسير الجذور العميقة لمحصلة تلك الصدمة الثقافية. وتعييب هذه الحركة على النزعة الزنجرية عدم ابقائها إلا على الجانب السطحي والفولكلوري لـ «وضع الزوج في أمريكا» (٢٢). وهي تبشر بتمرد قادر على أن يضع في اعتباره «البحث عن الهوية». وأنجح ما في هذه الحركة أدب جزر الأنثيل، باللغة الفرنسية في المقام الأول، وفي اللغة الإسبانية يكفيننا أن نذكر كتاباً من أمثال نيكولاس جيين Guillen وأدالبرتو أورتيث Ortey. إن الموقف الأخلاقي للزنوجة يضمها إلى تيار «المشكلات الاجتماعية» في الآداب الأمريكية - الهسبانية.

الخلاصة هي أن البحث عن الهوية الأدبية من خلال عمل رواية اجتماعية وملتزمة يمثل مرحلة مهمة في عملية تحديد هوية الواقع الاجتماعي ذاته. لكنه كان بحثاً عقياً بمعنى من المعاني. وكان معيار «الصدق الوثائقي» نفسه الذي جرى تبنيه خادعاً، لأنه قدم قشرة خارجية شوهتها نية الخلاص التي كانت لدى كل مؤلف. بهذا المعنى يكون طابع الأدب «الاجتماعي» الذي نسب إليه قابلاً للشك (٢٣). وبهذا الصدد يقول ماريانو مورينجو Morinigo إن: «واقع هذا

(٢٢) راجع René Depestre Problemas de la identidad del hombre negro en las literaturas antillanas, en Casa de las Americas, num. 53, La habana, marzo-abril de 1969.

(٢٣) يوجد تحليل لهذا الشأن، على أساس نظريات تيودور أدورنور في كتاب Rubén Bareivo Saguier, Documento y creacion en las novelas de la guerra del chaco, en Aportes, num. 8, Paris, 1968.

الأدب ليس هو الواقعية بل الرسالة، الضمير، الحافز، البرنامج المصنف، الذي لا يمكن فصله عن البراجماتيه الهسبانو-أمريكية: الشجب والقتال». أما الناقد الماركسي خوسيه كارلوس مارياتيجي Mariategui فكان قد أفزعه خطر واقعية تبعد عن الواقع. ناهيك عن ذكر الاساءات - التي مازالت عواقبها المشؤومة قائمة- والتي قادت إليها المحاولة الضيقة لصياغة أصالة الكاتب الأمريكي اللاتيني على أساس العنصر الأرضي والاحتجاج.

وكما رأينا عند تحليل المستوى اللغوي، كان اسهام ظاهرة الهجرة هامشياً: فقد كانت غالبية المهاجرين أمية، وكان إسهامها الثقافي المباشر صفرأ تقريباً. والآن، فإن وجودها في الأدب يسجل على مرحلتين: في الأولى نجد عدم التوافق الحادث في نظم المجتمع الأرجنتيني التقليدي - ظهور «بابل في بوينوس آيرس، على سبيل المثال - بسبب وصول أعداد ضخمة من العنصر الأجنبي. وقد أنتجت هذه المرحلة من أدب الإنعكاس أعمالاً ذات قيمة مثل أعمال بايرو Payro، وفراي موتشو Mocho أو فلورنثيو سانتشيز، الذين انشغلوا بالمهاجر. والأدب في المرحلة الثانية نتاج لتفريغ الالتقاء ومحصلة بالتزاع الناشء عن الوضع العميق للفرد الذي لم يتدمج بعد في أرضه الجديدة، فالحنين إلى الأصل - المفقود بلا رجعة - يظل يقرض ذكرى أسلافه. وحول هذا الموضوع، الذي أسيء بحته، أود أن أبرز تفسيراً لروجه باستيد حول بعض جوانب عمل بورخس (٢٤). فهذا العمل يبدو أنه «لايحفظ شيئاً من الحقائق الأمريكية»، ويبدو كأنه مجرد نتاج «لأساطير شخصية». وعند اجراء التحليل الاجتماعي، يؤكد باستيد أن بورخس يتوحد مع «الفارس الذي هجر سهول اليامبا ليحيا في المدينة الضخمة. . . التي أقامها التاجر» وليس القروي. وبوينوس آيرس هي «الميناء الذي يشير إلى بقية العالم»، والذي هو بدوره صدى له بسبب الاسهامات اللانهائية التي تلقاها. ويردف باستيد قائلاً «فيه نصادف، بلاشك، أصل أساطير أخرى لدى بورخس:

(24) Roger Bastide, L'Amérique Latine dans le miroir de sa littérature, en Annales, num 1 Paris, 1 - 111, 1958 .

أسطورة الكتاب الذي لا يكون البشر فيه سوى أبيات، كلمات وحروف، مثل سجلات التجار التي يتلخص فيها الأفراد في أرقام، وأسطورة المركب الكوني الذي يذكرنا باللغة التحليلية لدى جون ويلكين John Wilkin أو بحساب لينتز، والذي يقترب بنا، بإضافته للتجانس على ماهو متعين، من رياضيات التجار». والتفسير راق، وجريء، ومتمكن مثل كل أعمال روجيه باستيد. وفيه نرى الموضوع بدءاً من عكسه، متضمناً - باعتباره صراعاً داخلياً - في أعمال كاتب عظيم.

(د) المُرْكَب الحالي.

يقودنا هذا إلى بحث جانب «المضمون» في المفهوم كما يفهمه الروائيون الذين بدأوا النشر حوالي عام ١٩٤٥. إن الكتاب الأمريكيين اللاتين الحاليين يحققون مُركَّباً (أدبياً) ثقافياً مستفيدين من الاسهامات الثقافية المتعددة، ومن التوترات الناشئة عن تلك الالتقاءات المتنازعة، ومن التجارب السابقة والناجئة عن رغبة في التعميق والتجريب. من هذه المحاولة تخرج رؤية الواقع وقد أثراها تعدد المنظورات. وقد شخص بورخس الانتقال من مفهوم الى آخر بعبارة تهكمية وواضحة قائلاً: «الواقع ليس كريولياً بصورة متصلة». وإذا كان هؤلاء الكتاب يرفضون الوصف الخطي، السطحي للوسط الاجتماعي - الثقافي، ويرفضون القصد الأخلاقي الصريح، فذلك في سبيل أن يتناولوا - بأقصى التنوع والتعقيد، والانقطاع الاشكالي المتناقض الذي يكتسبه - ذلك الإطار الاجتماعي التاريخي لقارة متخلفة تتأرجح بين قطبين متنافرين: الثورة والتبعية الكاملة. لهذا فإن الواقع الذي يظهر في الأعمال الراهنة هو واقع أسطوري، أرضي، مجازي، خرافي، أو يومي ببساطة. أو كما يقول خوليو كورتازار Cortázar ببلاغة: «إن الواقع الأصيل أكثر بكثير من مجرد السياق الاجتماعي - التاريخي والسياسي، إنه طيبب أسنان بيروى وكل سكان أمريكا اللاتينية. . . . كل إنسان والبشر جميعاً، الإنسان المعذب، الانسان في قلب الدوامة التاريخية، الإنسان العاقل و الإنسان الصانع والإنسان الأرضي، الشبق

والمسؤولية الاجتماعية، العمل الخصب ووقت الفراغ الخصب، لذا فإن أدباً جديراً باسمه هو ذلك الذي يؤثر في الإنسان من كل الزوايا (وليس فقط، أو أساساً من الزاوية الاجتماعية السياسية، لكوننا ننتمي إلى العالم الثالث) والذي يتسامى بالإنسان يحفز، يغيره، يبرره، يخرج من موقعه، يجعله أكثر واقعية، أكثر إنسانية. . . «(٢٥) وفي تأكيد كورتازار وعلى أن الأدب يمكنه ألا يكون ذا «مضمون صريح» يضيف: «ليست الرواية الثورية هي فقط تلك التي يكون لها «مضمون» ثوري بل تلك التي تحاول تشوير الرواية ذاتها، تشوير شكل الرواية. . . » هنا يظهر جلياً عرض «المضمونية» ومحاولة توسيع هذا المفهوم، وذلك على لسان أحد المنخرطين في المهمة.

وكثيراً ما تستفيد هذه الطريقة من المكونات الثقافية الأساسية. لهذا فإن الحضور الكامن والترسب للرموز الميثولوجية الهندية بوصفها موضوعاً (ثيمة) يمكن تبينه في عدد كبير من الأعمال الراهنة خصوصاً بين المكسيكيين (فويتس Fuentes، ورولفو Rulfo، وأريولا Arreola، ويانيث Yanez)، ولدي كتاب من بلدان أخرى، مثل أرجيداس Arguedas، وروا Roa، باسبوس Bastos. ولانشير هنا إلى الاستخدام المباشر بل إلى التحويل الأدبي، إلى التطوير العصري - بالنسبة للحكاية - للعنصر الأسطوري.

إذا فهم الموضوع أو المضمون على هذا النحو، من خلال المنظار المطروح، يمكن اعتباره بحق عنصراً محدداً للهوية الأمريكية اللاتينية في الأدب، لأنه محصلة أشد الاسهامات الثقافية تنوعاً، وهي محصلة مفتوحة دوماً للإسهامات الجديدة.

ويصبح البحث أكثر صحة إذا وضعنا في الاعتبار أن ذلك المفهوم يتبدى من خلال تعبير يتشكل داخل نسق اللغة الموروثة ومن خلال التمزقات اللاهائية للبراعم الجديدة في الجذع الإسباني العتيق.

(25) Oscar Collázos, Julio Cortazar, Mario Vavgas Llosa, Literatura en la revolución y revolución en la literatura, México, Siglo xx1 1970

في كلتا الحالتين - اللغة والمضمون - أثبتنا أن العملية تبدأ كتأكيد قومي ، تنلوه
مرحلة محاكاة ، وأخيراً تميل إلى العثور على صيغة أصيلة ، أي على مركب يجمع
بين العناصر الخاصة والعناصر الخارجية .

نعم ، كما قلت إن القارة الخلاسية هي مُركَّب ، وأدبها هو مُركَّب لأمريكا
الخلاسية .



الفصل الثاني

التعدد اللغوي

أنطونيو هوايس*

Antonio Houaiss

١ - الأساسان الأيبيريان : الإسبانية والبرتغالية .

من المألوف وصف أمريكا اللاتينية على أنها متصل Continuum متماثل جغرافياً وديموغرافياً، وتاريخياً وثقافياً ، لكنه يمثل حالياً تعددية لغوية واضحة . ويجب فهم ذلك على أنه ملمح عام لرقعة تمتد من نهر الريحجراندي ، عند الحدود الشمالية للمكسيك (بامتدادات داخل الولايات المتحدة الأمريكية ، عند نقاط حدودية معينة مترسبة ، وأخذة في الاضمحلال) حتى مضيق ماجلان في أقصى جنوب أمريكا الجنوبية . على هذه الرقعة ، شكلت ثلاثة أنواع من الماضي الإنساني القسّمات الحالية : ما يسمى «بالهندي الأمريكي» ، السابق على الاستعمار الأوروبي ، والإفريقي بوصفه أداة للأوروبي من أجل الاستعمار . أما العناصر الآسيوية ، من الهند بالدرجة الأولى ، أو من أصول أخرى ، فهي متأخرة الوصول ولم تؤثر كثيراً في العملية رغم أهميتها الملحوظة في مواقع محددة في البحر الكاريبي ، وفي جويانا البريطانية . وفي الملامح اللغوية الحالية ، التي مازالت غير مستقرة ، ثمة بقايا من مظاهر يجب أن تؤدي ، إذا لم يتغير المسار التاريخي الحالي

(*) ناقد وصحفي برازيلي (ولد في ريودي جانيرو ١٩١٥) من أعماله الأساسية : ستة شعراء ومشكلة واحدة . (ريودي جانيرو ١٩٦٠) انحاءات لسياسة في اللغة (ريو ١٩٦٠) ، ترجم رواية أوليسيس جيمس جويس (١٩٦٦) .

بصورة جوهرية، إلى لوحة لغوية جديدة لن يتبقى فيها من الماضي الهندي - الأمريكي والإفريقي سوى بقايا رسوبية، إذ إنه في سبيل غايات عمومية متصلة للتماسك القومي والتنظيم الاجتماعي - الثقافي، تسود المنطقة اللغتان الإسبانية والبرتغالية بصورة أساسية. وتضم المنطقة المسماة «إسبانية» نحو ١٤٠ مليوناً من البشر، (*) ٩١٪ منهم أحاديو اللغة، وتضم المنطقة «البرتغالية» نحو ٩٠ مليوناً، ٩٧٪ منهم أحاديو اللغة. في الأولى، ٤٪ تقريباً أحاديو اللغة يتكلمون لغة هندية - أمريكية، وفي الثانية، حوالي ٧، ٠٪. وفي الأولى حوالي ٣٪ ثنائيو اللغة يتكلمون الإسبانية وإحدى اللغات الهندية - الأمريكية، أما في الثانية، فإن ثنائيي اللغة الذين يتكلمون البرتغالية وإحدى اللغات الهندية - الأمريكية يمثلون كسراً لا يذكر إحصائياً. والباقي في كل من الحالتين هو ثنائية من الإسبانية، أو البرتغالية مع لهجة المهجرة غير - الأيبيرية (٢٪ في حالة الإسبانية، و ٢٪ في حالة البرتغالية). وثنائيو اللغة من هذا النوع الأخير يصبحون، عموماً، أحاديين في الجيل الأول أو، إذا طال الأمد، في الجيل الثاني، دون أن نضع في الاعتبار الحالات الشائعة نسبياً في الطبقات المثقفة، أي حالات الثنائية نتيجة التعليم المدرسي (مع التفضيل المتزايد للغة الانجليزية).

فمن الماضي الهندي - الأمريكي، لا يزال ثمة تنوع لغوي منطوق واسع ومركز مع خطوط عريضة لمحو الأمية. وحين يكون ثمة محو للأمية فإن هذا التنوع يشكل في الوقت نفسه طريقة لاكتساب الإسبانية أو البرتغالية (وهذه الحالة معدومة عملياً) إذ إنه يجري بحروف لاتينية تعطى مفتاح محو الأمية باللغة السائدة.

ومن الماضي الأيبيري، الذي جاء مع الاستعمار، هناك بالتالي عملية توحيد لغوي واسعة ومركزة في كل من اللغتين موضع البحث - الإسبانية والبرتغالية -

(*) هم حسب إحصاء سنة ١٩٨٤ حوالي ١٩٠ مليوناً في المنطقة الإسبانية و ١٢٥ في البرتغالية. وقد يبلغون اليوم ٣٥٠ مليوناً. [المراجع].

فيها نجد تكون اللهجات أو اللهجات الفرعية، الحديثة نسبياً، ضعيفاً، ولا يمثل عقبات في وجه التواصل السهل المتبادل بين الأفراد المتحدثين في أي واحدة من المنطقتين فيما بينهم. ويميل هذا إلى الإسراع بالتوحيد، بفضل وسائل الاتصال الجماهيري، وبفضل زيادة محور الأمية، والتغلغل المتبادل المتزايد للأعمال المكتوبة، سواء الأدبية، أو العلمية، أو التي لها طبيعة أخرى. وهناك لغة لاتينية، هي الفرنسية، لها منطقتها المحدودة في هايتي وجزر الكاريبي القريبة منها، ولغتان أوروبيتان غير لاتينيتين - هما الانجليزية والهولندية - لهما امتدادات في الكاريبي وفي شمال شرقي أمريكا الجنوبية.

ومن الماضي الأفريقي لاتوجد سوى عناصر مترسبة، أو على شكل عناصر لفظية مندمجة في اللغة العامة (ذات أهمية ضئيلة في مجمل الإسبانية، وذات أهمية أكبر في البرتغالية)، أو في شكل رواسب في اللغات «الكريولية»، التي سنبحثها فيما بعد. ومن بين الخمس مجموعات (اللغوية) الإفريقية (الأفرو - آسيوية، المسماة تقليدياً باسم الحامية - السامية، والنيلية - الزراعية، والنيلية - الصحراوية، والنيجرية - الكونغولية، والخيوسان Khoisan) كانت الغالبية العظمى للعبيد المجلوبين إلى أمريكا تنتمي إلى المجموعة النيجيرية - الكونغولية، لكنهم أتوا وهم يتكلمون عدداً بالغ التنوع من اللغات. من فروع هذه المجموعة (الفولانو، والماندينجا، الإيبو، واليوروبا، والفانتي، المالية (نسبة إلى مالي)؛ الكونغولية، والمبوندو، وكل واحد من تلك الفروع ذو لغات متميزة أو بأشكال من لهجات تلك اللغات). وظلوا دائماً موضوعاً لسياسة عبودية متجانسة: فقد جرى الاهتمام بالألا يتركوا متجمعين حسب انتهاءاتهم اللغوية، وذلك من أجل فرض لغة المستعمر عليهم ولإعاقتهم عن القيام بتمردات كبيرة. وحيثما كان لهم وزن عددي كانوا يشكلون، على هذا النحو، اليد العاملة دون منازع، وقد جلبوا تأثيرات دينية عميقة وقاموا بدور حضاري هام، ولما كانوا أكثر تقدماً من العناصر الهندية - الأمريكية في الأعمال اليدوية، فقد أدلوا بدلوهم لغوياً في القاموس المتعلق بالعلاقات بين الكلمات والأشياء، وبصورة عارضة في أسماء الأماكن،

وأدوات العمل ، وفي الموسيقى قبل كل شيء .

وقد عانى عدد الأفراد الذين يتكلمون لغات هندية - أمريكية من تناقص كارثي خلال القرنين الأولين للاستعمار، وربما شهد القرن الثالث استقراراً نسبياً للمستوى المنخفض التي تم الوصول إليه ، وخلال القرن الرابع للاستعمار حدثت زيادة نسبية في عدد السكان سواء بين المجموعات التي كتب لها البقاء ، أو بتفضيل مجموعات معينة ، على حساب أخرى في الهجرة وفي المجموع ، ويعتقد أن عدد السكان الهنود - الأمريكيين في هذه اللحظة يساوي عددهم عند بداية الاستعمار . وعلى أي حال ، فإن الفصيل الهندي في مجموعته ، وفي نسبته المثوية ، هو الفصيل الذي يتزايد ضلّالة من وجهة النظر اللغوية .

إن السيطرة اللغوية للعناصر الأوروبية هي بشكل أساسي نتيجة السيطرة السياسية لفترة طويلة - أربعة قرون - على سكان هنود - أمريكيين وأفارقة ، يمثلون في وقت معاً ثلاث خصائص من التنوع : أولاً ، غياب الوحدات السياسية الضخمة (حتى في الحالات الاستثنائية ، مثل إمبراطورية الإنكا) . وثانياً : ونتيجة لما سبق ، التفتت للغوي الكبير ، وثالثاً : غياب اللغة المكتوبة التي يمكنها ، عن طريق حفظها في كتابات ، أن تكون قابلة للتواصل (دون اتصال شخصي) في الزمان وفي المكان . على هذا النحو ، فإن كل لغة من لغات المستعمر الأوروبية ، رغم كونها لغة أقلية خلال فترة طويلة تجاه مجموع اللغات الهندية - الأمريكية ، أو تجاه لغة معينة في كل إقليم جغرافي فرعي ، سرعان ما انجذبت إلى أن تكون لغة الأغلبية . وقد أتاح لها ذلك ، عند بدايات القرن التاسع عشر ، لا أن تكون اللغة السائدة عددياً فقط ، بل أن تكون كذلك اللغة الوحيدة الصالحة كأداة للتواصل الاجتماعي العملي ، وكأداة للنتاجات الروحية الفنية والعلمية ، وكذلك في تشكيل القوميات الأمريكية اللاتينية .

ومن المهم في هذا الصدد التأكيد على أن الأفراد في القوميات الأمريكية اللاتينية يدركون إدراكاً تاماً أن الإسبانية أو البرتغالية تشكلان لغتهم الدارجة «الطبيعية» لكن الجدل الإسمي والقومي وحده أدى ، خلال فترة من معينة ، إلى

التجنب المصطنع للتسمية الحقيقية، مستبدلاً بها تسمية «اللغة القومية»، من ناحية، أو بتسمية أكثر جذرية من قبيل «الأرجنتينية»، و«التشيلية»، و«البرازيلية»، كما أدى من ناحية أخرى إلى الافتراض الزائف بأننا أمام لغات مختلفة. ويأتي مثل هذا الافتراض من تحليل ميكانيكي مشابه يقيم العلاقة التالية: أن اللاتينية هي بالنسبة - للإسبانية (أو البرتغالية)، مثل الإسبانية (أو البرتغالية) بالنسبة للأرجنتينية أو البيروانية أو التشيلية أو المكسيكية، الخ (أو البرازيلية).

٢ - اللغات الهندية.

في أمريكا اللاتينية حالياً توجد تقريباً نحو خمس عشرة لغة هندية - أمريكية يتكلم كل لغة منها أكثر من مائة ألف شخص، وثلاث لغات فقط يتكلم كل لغة «منها أكثر من مليون، وهي: الكتشوا (حوالي ٥٧٠٠٠٠٠)، والأيمارا (حوالي ١١٥٠٠٠٠) والجواراني (حوالي ١٧٠٠٠٠٠). وفي المجموع يوجد اليوم نحو خمسائة لغة هندية - أمريكية متكلمة. وهناك عدد كبير، من الصعب تقديره، لم يعد متكلماً واختفى دون آثار لعدم وجوده، كما يفترض، في لغات هندية - أمريكية أخرى. وهناك عدد ليس بالقليل في طريقة للاختفاء دون رجعة - إذا بقيت التركيبة الاجتماعية الراهنة، إذ إنها لغات يتكلمها بضع مئات إن لم يكن بضع عشرات من الأشخاص.

ويفترض أنه عند بدايات الاستعمار عرف ما بين ٢٠٠ و ٣٠٠ لغة هندية - أمريكية، أو بالأحرى، نصف اللغات الموجودة الآن على الأقل. ويمكننا أن نفترض، مع التحفظات التي يملها الحرص، أن النسبة نفسها تنطبق على بقية المنطقة. ومن ثم، ومع اعتبار الوجود الحالي لأكثر من ٥٠٠ لغة، يمكننا التسليم بافتراض وجود نحو ألف لغة عند بداية الغزو. ومن الضروري، بالإضافة إلى ذلك، أن نأخذ في الاعتبار أن عملية التوحيد أو الاحتكاك الثقافي اللغوي - بالاختضاع أو الاختفاء المستمر للغات المهزومة - قد جرت قبل الاستعمار. فالفصائل التي مازالت كبيرة العدد نسبياً من الأفراد الذين يتكلمون

الكتشوا، والأيمارا، والجواراني لا بد من أنها جاءت نتيجة لتوسعها «السياسي» على سكان آخرين، متنوعين لغوياً، سواء أكان بينهم تشابه أم لم يكن.

إن اللوحة اللغوية الهندية - الأمريكية، منظوراً إليها في جوانبها الوصفية والتصنيفية الخالصة منذ ما قبل الاستعمار وحتى أيامنا هذه، يمكن أن تقودنا إلى نتيجة أنه على امتداد الفترة الزمنية نفسها - من عام ١٢٠٠ إلى عام ١٩٧٠ - لا توجد قارة أخرى، أو امتداد جغرافي آخر مماثل، بكثافة سكانية ماثلة أو أعلى، تمثل مثل هذا التنوع اللغوي الكبير. والقارة التي قد تقترب من ذلك بدرجة أكبر، وبكثافة سكانية أعلى، هي القارة الإفريقية. وبالنسبة لهذه القارة، من المشروع أن نفترض، في فترة أقدم وأكثر تشابهاً من الناحية الثقافية، وجود تعددية ماثلة إلا أن من الضروري أن نؤكد على أن القارة الأمريكية ككل - بسبب استعمارها الأقدم وخصائص تطورها المادي والروحي - تقدم اليوم وضعاً من التوحيد اللغوي أكثر تقدماً بكثير من غيره. فإضافة إلى تقسيم أفريقيا بين سكان ناطقين بالإنجليزية، وناطقين بالفرنسية، وناطقين بالإسبانية، وناطقين بالبرتغالية، وناطقين بالعربية، يجب أن نذكر حقيقة أن الانجليزية والفرنسية خارجيتان جداً وقد يمكنها أو لا يمكنها البقاء كلتاهما للثقافة حسب جهد التعليم الكبير، أو الضئيل الذي تمارسه الدول القومية الإفريقية الجديدة عمداً بهذا المعنى، وأن الإسبانية ستكون قريباً في وضع محدود جداً، وأن البرتغالية برغم تجاوزها لأربعة قرون من الوجود في إفريقيا، لا يتكلمها أكثر من ٣٠٠٠٠٠ شخص، بين مستعمرين وسكان محليين - والأخرون على الأقل ثنائيو اللغة على الدوام تقريباً - من بين تعداد يبلغ نحو عشرة ملايين شخص.

لقد تقدمت الدراسات التي تحاول تصنيف اللغات الهندية - الأمريكية بقدر ما تخلصت من المهوم القبلي aprioristicas التنميطية، أو من البحث التطوري الذي لا جدال فيه. فهي تبحث عن علاقات لغوية محتملة كامنة Lato sensu، مما يتضمن وجود صلات ثقافية لكن دون روابط تطورية، أو تنميطية عامة إجبارية، رغم أنها محتملة. وفي نطاق التعددية العامة الهائلة للغات، فإن

التصنيف بناءً على المجموعات Filos يتمتع بقيمة عملية في هذه اللحظة. وتضم كل مجموعة عدة جذوع أو أسر لغوية متقاربة، توحيدها سلسلة ملحوظة من الخصائص المشتركة بين مكوناتها. ونعرض، فيما يلي، المجموعات التسع للفترة الأمريكية بأكملها، فثلاثة منها على الأقل ليس لها صدى في أمريكا اللاتينية:

١ - المجموعة القطبية الأمريكية - الباليوسيبيرية. - artico americano paleosiberiano (التي تشمل لغة الأسكيمو)،

٢ - مجموعة نا - دينه Na - Dene (وعنصرها الأساسي المكون هو أسرة أتاباسكا، مع لغات شمالية في كندا والاسكا، ولغات غربية في كاليفورنيا، ولغات جنوبية في ولايتي أريزونا ونيومكسيكو أساساً. وبين هذه الأخيرة تدرج لغات هنود الأباش والنافاهو (نافاخو).

٣ - مجموعة ألجونكينو - الكبرى macro - algonquino (وعنصرها المكون الأساسي هو أسرة ألجونكينو التي تدرج فيها، بين غيرها، لغات هنود الكريي، وألجونكينو، وفوكس، ومينوميني، وبلاكفوت، في كندا وفي شمال الولايات المتحدة الأمريكية).

٤ - مجموعة السيوكس - الكبرى macro - sioux (التي تضم، ضمن غيرها، أسر السيوكس والإيروكيسا، في الجزء الشرقي والأوسط للولايات المتحدة).

[٥] مجموعة الهوكا hoka (تضم، ضمن غيرها، أسر اليو، والبوما، والشاستا، والتلابانكا، التكيستلاتيكا، في كاليفورنيا والمكسيك أساساً).

[٦] مجموعة البينوتي penuti (وتضم، بين غيرها، أسر التشينووك، واليوكوتس، والمایدو، والوينتوم، والميووك - كوستانو، والكالابويا، ولغة الزوني، Zuni، في غرب الولايات المتحدة، وأسرة الميكس - زوكي، والتوتوناكا والمايا، في المكسيك وجواتيمالا، وأسرة الأورو - تشيبايا في بوليفيا).

٥ [٧] مجموعة الازتيك - تانو azteca - tano (بأسري الكيوا - تانو والأوتو - أزتيكا (اليوتو - أزتيكا)، وتنتمي إلى الأولى اللغات الكيوا في أوكلاهوما،

والتيفا، والتيوا، والتورا في نيومكسيكو، وإلى الثانية، التي تمتد من وسط الولايات المتحدة حتى شمال هندوراس، ينتمي الناهواتل الكلاسيكي - المعروف أيضاً باسم اللغة المكسيكية أو الأزتيكية - والحديث، في المكسيك، ولغات هند الكومانشى والشوشوني في كاليفورنيا وكثير غيرها، من بينها اليوت (أوتي - يوتاه) واليايوتي، والهوبي، والباباجو، والياكي، والتاراهومارا، والهوتيشول، والكورا).

[٨] مجموعة الأوتو - مانجي Oto - mangué (بأسر المانجي، والأونومي، والبويولوكا، والميكسيكا، والتشينانتिका، والزايوتिका، في المكسيك وأمريكا الوسطى).

والمجموعة الباقية تتركز أساساً في أمريكا الجنوبية، لكنها كذلك تضم أسرة من أمريكا الوسطى.

[٩] مجموعة التشيبشا - الكبرى macro - chibcha (وتضم، ضمن غيرها، أسر الميسوماليا أو المسكيتو سومو - ماتاجالبا، في أمريكا الوسطى، من بنها حتى جواتيمالا، والتشيبشا، في كولومبيا، وبنها، وكوستاريكا، ونيكاراجوا، والوايكا، في جنوب فنزويلا وشمال البرازيل. والبارباكوا، في كولومبيا وإكوادور، والتشوكوفي بنها وكولومبيا، وإكوادور).

وأخيراً، هناك وحدتان ضخمتان ختاميتان هما مجموعتان كبيرتان، أو بالأحرى، كيانات أكثر اتساعاً من المجموعات وذواتا طابع افتراضي أكثر. وكلتاها أمريكية جنوبية تماماً.

[١٠] المجموعة - الكبرى - خي - بانو - كاريب Je - pano - karib (التي تضم المجموعة الكبرى - خي في البرازيل، وفيها بين غيرها، أسر التاكانا - بانو، في البرازيل، وجويانا، وفنزويلا، وكولومبيا، وقديماً، جزر الأنتيل، والويتوتو، في كولومبيا، والبيرو والبرازيل، والماتاكو، في التشاكو الباراجواي والأرجنتين، واللوي - فيليلا - تشاروا، في الأرجنتين، وأقصى جنوب البرازيل وأوروغواي، والهواربي، في جنوب الأرجنتين).

[١١] المجموعة الكبرى الإنديز - الاستوائية andino ecuatorial (التي تضم أسرة الكتشومارا - التي تضم لغتي الكتشوا والأيمارا، والأيمارا مستخدمة في بوليفيا، بينما الكتشوا واسعة الانتشار في الإكوادور، والبيرو، وبوليفيا، وحتى في شمال الأرجنتين - و، فيها ضمن غيرها، أسر التشون، في باتاجونيا وتيرادل فويجو، الزابارو، في الإكوادور والبيرو، والتوكانو، في البرازيل، وكولومبيا، والإكوادور والبيرو، الكاتوكينا، في البرازيل، والبونافي، في البرازيل وكولومبيا، والأرواك، في البرازيل، وبوليفيا، والبيرو، وكولومبيا، وفنزويلا، وجويانا، وقديماً في جزر الأنتيل، التي انتقلت منها إحدى اللغات إلى هندوراس البريطانية، وهندوراس وجواتيمالا، والتوبي-جواراني، في البرازيل، والأرجنتين، والباراجواي، وبوليفيا، والبيرو، وجويانا الفرنسية، والساموكو، في الباراجواي وبوليفيا، وكولومبيا، وفنزويلا).

رأينا فيما سبق أنه في المنطقة التي أصبحت تشكل أمريكا اللاتينية ظلت تجري عمليات لغوية موحدة بالمعنى الإثنوجرافي. وفي الوقت نفسه كان يجري فرض اللغات الأوروبية وزرعها، واستمرت هذه العمليات في أكثر من نقطة من المنطقة موضع البحث. وأكثر الأمثلة نمطية هو مثال لغة الجواراني في الباراجواي، التي مازالت تفرض نفسها في زمننا على سكان إقليم التشاكو. وحدثت ظاهرة مماثلة مع لغة الكتشوا، في الجزء الشرقي من البيرو بصفة أساسية، رغم أنها تبدو اليوم في تراجع، بسبب سيادة الإسبانية، هذا التراجع، الذي سبقه توسع في عصور سابقة على الفتح وتالية له، جرى بالتأكيد في المكسيك مع لغتي المايا والناهواتل. وفي شمال شرقي البرازيل، في إقليم هنود الماوييه، يبدو أن عملية مماثلة تجري الآن، رغم أنها شبه مجهولة: فلغة التوكانو تفرض نفسها بوصفها لغة عامة أو شائعة وتوسع من رقعتها، على حساب لغات هندية - أمريكية محلية أخرى في طريقها للزوال.

وفي مجال النقل عن طريق التعليم المدرسي نجد أن السياسة اللغوية لأمريكا اللاتينية سياسة نمطية: ففي غالبية البلدان يجري فقط تعليم اللغة الرسمية -

الإسبانية أو البرتغالية، وفي بعض البلدان نجد أنه بالتوازي مع تعليم اللغة الرسمية تتم العملية المسماة بمحو الأمية باللغات الهندية. وفي كلتا الحالتين تسود في مجال النقل اللغتان الرسميتان، حيث أن محو الأمية باللغات الهندية كان المفتاح على الدوام لمحو الأمية باللغة الرسمية.

والجدول رقم ١ يبين وضع ما يسمى بحملات وبرامج محو الأمية للكبار^(١). بينما يوضح الجدول رقم ٢ التعددية اللغوية الهندية الأمريكية في عناصرها الكمية.

وبصرف النظر عن المحاولات الحالية لمحو الأمية بواسطة اللغات الهندية الأمريكية، فإن بعض هذه اللغات لها أشكال مكتوبة جديدة بالتنويه.

ولا تملك لغة الناهواتل كتابة خاصة بها. ومع الاستعمار نجح التلقين المسيحي في إدخال الحروف اللاتينية. وعن هذا الطريق أمكن جمع كمية هامة من التقاليد الشفوية تضم أبحاثاً في المعارف الأزتيكية حول أكثر الموضوعات تنوعاً، وهي منبع ثمين لتاريخ تلك الحضارة. ومع مسار العملية الاستعمارية، تم التخلي عن هذه الطريقة، وهناك محاولات لاستعادتها في الوقت الحاضر.

أما لغة المايا فيفترض أن لها كتابة هيروغليفية (بالرموز وليس بالحروف)، لم تفك رموزها حتى الآن، مثلما في حالة لغة الكيتشي. وقد تكرر في حالتها ما حدث مع الناهواتل، وحصلنا بذلك على بحث مسهب حول الدين والعقيدة.

وفي حالة الكتشوا، التي كتبت هي الأخرى بحروف لاتينية، لدينا ميراث من عدد كبير من القصائد والأساطير. وكانت التقاليد المكتوبة أكثر خطأ من البقاء، حيث وصلت حتى الفترة الحرجة عند بداية القرن التاسع عشر. وحينئذ حدث التراجع نفسه ولم تجر محاولات لاستعادتها إلا مؤخراً.

(١) مع تعديلات طفيفة، نقل هذين الجدولين عن دراسة يولاندا لاسترا.

Yolanda lastra, lingüística y alfabetización en Iberoamérica y en el Caribe, publicado en Estudios lingüísticos, vol. num. 1 y 2, Sao Paulo, julio y diciembre de 1967.

وفي البرازيل كان هناك أدب على أساس التلقين المسيحي مصاغ بلغة التوبي - نامبا. إلا أن الوثائق الوحيدة المكتوبة بهذه اللغة بواسطة هندي أمريكي برازيلي عبارة عن مجموعة من نصف دسنة من رسائل فيليبي كامارون إلى زعماء هنود آخرين، يوجه فيها تعليمات ومعلومات بشأن النضال المشترك للبرازيليين، والبرتغاليين والإسبان ضد الهولنديين في الشمال الغربي للبرازيل في القرن السابع عشر.

أما في كتابات الآباء الجزويت في جنوبي أمريكا الجنوبية فقد ازدهر الجواراني، الذي قام الآباء بتعليمه واستخدموه في أعمال ذات طبيعة متنوعة بدءاً من القرن السابع عشر. ومع الاستقلال السياسي للباراجواي، في القرن التاسع عشر، اكتسبت الجوارانية الباراجواية الشكل الأدبي بصورة حاسمة، رغم أنها تستخدم في أعمال ذات مذاق وجداني في المحل الأول، وتستخدم الإسبانية لأغراض إدارية، ولأغراض نشر المعارف التقنية والعلمية.

٣ - اللغات «الكريولية».

في أمريكا اللاتينية لا بد من تسجيل وجود عدة لغات كريولية، لكن رغم ذلك، لاتكاد واحدة منها تتمتع بخصائص اللغة الأساسية.

بهذا الخصوص توجد في أمريكا اللاتينية، في خليج المكسيك وفي الكاريبي، تنوعات كريولية للفرنسية، والانجليزية، والاسبانية. وفي لويزيانا يجري الحديث حالياً بثلاث تنوعات من الفرنسية.

وفي جزر الأنتيل هناك بضع لغات كريولية قائمة على أساس الفرنسية، ويمكن فهمها فيما بينها، كما أنها متداخلة مع كريولية لويزيانا وأشهرها لغة هايتي، التي يتحدثها كل سكان هايتي كلغة أم. وتستخدم لغات كريولية فرنسية أخرى في جزر الأنتيل الصغرى.

الدومينيكان، والمارتنيك، الخ، وحتى في ترينيداد وفي جويانا الفرنسية. وفي الجزر الواقعة تحت النفوذ الفرنسي هناك تنوعات محلية للغة الفرنسية التي تعتبر

النموذج، والوضع شبيه بوضع هايتي: فحيثما يراد التحقق من التهجئة يرجع المتكلمون إلى الفرنسية النموذج، التي تعد بذلك المثال اللغوي رغم أن الكريولية تستخدم في أغراض فنية، وتطعم به الأعمال الأدبية المكتوبة بالفرنسية النموذج. وفي الجزر الداخلة في النفوذ الإنجليزي تتمتع الكريولية بوضع اللهجة patois المحلية، حينما يكون متحدثوها أميين عادةً. ويرفعهم التعليم إلى مستوى الانجليزية النموذج. وتوجد كذلك عدة لغات كريولية على أساس الانجليزية في منطقة الكاريبي: في جزر البهاما، وفي جامايكا، وفي جزر الأنثيل الصغرى، مثل الجزر العذراء، وباربادوس، وترينيداد، مثلما في جويانا وفي سورينام (جويانا الهولندية).

٤ التوصل الفعال والنضج التعبيري.

فيما يتعلق بتطور البرتغالية النموذج في البرازيل طرحت الفرضية القائلة بأن البرتغالية ظهرت في لحظة محددة، في حالة كريولية تامة بالنسبة للغالبية العظمى من الأفراد المتكلمين بها، مع اختلافات إقليمية. وامتداداتها هي التنوعات المسماة باللهجات في أيامنا هذه، مع اقتراب تدريجي نحو اللغة النموذج. ويمكن إعمال هذه الفرضية بالنسبة لإسبانية أمريكا اللاتينية، بقدر ما بدأت، مثل البرتغالية، في أن تصبح لغة سائدة بين السكان الهسبانو-أمريكيين. فبالنسبة للبرتغالية مثلما بالنسبة للإسبانية ثمة دلائل تبين وجود تبسيطات جوهرية صوتية، ومورفولوجية، وصرفية، وحتى تبسيطات في الكلمات. وعلى أي حال، فإن الظواهر النموذجية يمكن تفسيرها على أنها لاتينية، تصطبغ بميول اللهجات الأيبيرية. والمسألة المتصلة بذلك هي تلك المتعلقة بأصول اللهجات: اللهجة الأندلسية لأمريكا الإسبانية، واللهجة الجنوبية لأمريكا البرتغالية. إن طابع الاستعمار والدراسات الحديثة للهجات الأمريكية اللاتينية تميل إلى إلغاء مثل هذه الفرضيات الشمولية، إذ إن هناك سمات لغوية تجعلنا نفترض ظواهر تقارب وتوحيد أكثر من مجرد كونها امتدادات متطورة لحزمة واحدة من الحقائق اللهجية. ومن الهام أن نأخذ في الاعتبار وجود جهد شامل من الجماعات المثقفة

الامريكية اللاتينية من أجل امتلاك أداة تواصل لفظية موحدة. ففي أمريكا اللاتينية - الإسبانية والبرتغالية - تظهر بكثرة منذ مطلع القرن التاسع عشر، أسس نحوية (أجروميات) مرجعية. يعتبر فيها النموذج الأيبيري، الفصحى، هو الأفضل الذي يجب السعي لتحقيقه، وفيها مورست طوال ذلك القرن مراقبة مستمرة للكتابات، وتضاعفت المجادلات حول تصحيح اللغة وتم تعديل النطق وفق النماذج «النقية» الأيبيرية.

وكما رأينا من قبل، وكرد فعل لهذا التيار الموحد، جاءت مع النضج الأدبي لأوائل القرن العشرين الحركة القومية للغات المسماة «أرجنتينية» و«تشيلية»، و«برازيلية»، إلى آخره.

لكن اتساع آفاق التواصل الإنساني المتبادل، على أساس لفظي، أنتج أخيراً، عند أواسط القرن العشرين، الالتقاء الضروري للخصوصية في إطار العمومية. وأصبحت الأشكال المكتوبة، أو المتكلمة في الإسبانية أو البرتغالية، في أمريكا اللاتينية، توجد حسب غاية التعبير، سواء كانت وفق النموذج الأشمل والأعم، أو وفق نماذج تخصيصية. والإقليمية أو «الخطأ» ذاته يمكن أن يرفعاً في الأعمال الأدبية، إلى مرتبة المادة الفنية. إن العمل الأدبي يستوعب، وفق ماهيته، كل تنوع. وهذه الظاهرة اللغوية نجدها في كل لغات الثقافة.

في أعقاب التعددية اللغوية الأصلية والتعددية اللغوية المستمرة والرسوبية التي لا تنفع في التواصل، بين عدد كبير من السكان، تأتي اليوم عملية توحيد لغوي ملحوظة. فيها تسود فقط الإسبانية والبرتغالية، وبشكل جانبي، الفرنسية، في نطاق جغرافي وديموغرافي محدود.

إن أدب أمريكا اللاتينية المعاصر يكتسب مكانة داخل الأدب العالمي. وتبدو هذه الحقيقة إعلاناً عن الحيوية البشرية لهذا الجزء من العالم كما تشد من قوى واحدة من أضخم التجمعات السكانية في المستقبل القريب. ولا يبدو أن الأداتين الرئيسيتين للتواصل - الإسبانية والبرتغالية - تعانيان من خطر الانقراض، بل على العكس، فإنهما تتأكدان وتتسعان بإطراد.

الجدول رقم « ١ » (*)

| اللغات | البرامج والحملات | | لغات أخرى | اللغات | | |
|------------------------|--|-------------------|------------------------------------|---|---------------------------|----------|
| | بلغات يتكلمها ١٠ ٪ من السكان أو أكثر من مليون شخص | باللغة الرسمية | | لغات يتكلمها ١٠ ٪ من السكان أو أكثر من مليون شخص | اللغة الرسمية | |
| المكسيك وأمريكا الوسطى | | | | | | |
| المكسيك | الإسبانية | - | ٢٠ لغة هندية | - | حملة قومية ١٩٦٥ | Gop. ILV |
| جواتيمالا | الإسبانية | الكيتشي | ١٦ لغة هندية | - | مبادرة خاصة | Gob. ILV |
| السلفادور | الإسبانية | - | ٤ لغات هندية | - | حملة قومية ١٩٦٢ | - |
| هندوراس | الإسبانية | - | ١١ لغة هندية | - | الكنيسة الكاثوليكية | - |
| نيكاراجوا | الإسبانية | - | ٣ لغات هندية | - | برنامج الحكومة ١٩٥٩ | - |
| كوستاريكا | « | - | الانجليزية | - | عمل ثقافي شعبي | - |
| بنما | « | - | الانجليزية | - | مشروع الربروكوكو | - |
| | | | ٣ لغات هندية | | حملة قومية ١٩٦٣ | - |
| | | | | | برنامج حكومي ١٩٥٩ | - |
| أمريكا الجنوبية : | | | | | | |
| كولومبيا | الإسبانية | - | ٩ لغات هندية | - | العمل الثقافي الشعبي ١٩٤٧ | الحكومة |
| فنزويلا | « | - | ٨ لغات هندية | - | برنامج حكومي ١٩٦٠ | - |
| اكوادور | « | كنشوا | ٦ لغات هندية | « | برنامج حكومي ١٩٥٨ | الحكومة |
| البيرو | « | كنشوا | ٣٠ لغة | « | حملة قومية ١٩٦٣ | ILV |
| بوليفيا | « | كنشوا | هندية أخرى | « | ١٩٦٣ عام عوالمية | الحكومة |
| تشيلي | « | - | ٦٠ لغة هندية | « | ILV | ILV |
| الارجنتين | « | « | ٥ لغات هندية | « | العمل الانديزي ١٩٦٣ | ILV |
| | | | ١٢ لغة هندية ولغات مهاجرين أخرى | | - | - |

(*) قدم هذا الجدول لا يلقي أهميته وشأنه ويمكن تحديثه بشكل تقريبي عام باضافة مقدار الثلث أو أكثر قليلا الى الأرقام الواردة فيه على الأقل . فإن الزيادة ما بين الستينات وأواسط الثمانينات تصل في الاحصاءات الى ٤٠ ٪ .

تابع جدول رقم « ۱ »

| اللغات | لغات يتكلمها ١٠٪ من السكان أو أكثر من مليون شخص | لغات أخرى | البرامج والحملات | |
|-----------------------|--|-------------------|---------------------------------|---|
| | | | باللغة الرسمية | بلغات يتكلمها ١٠٪ من السكان أو أكثر من مليون شخص |
| أمريكا الجنوبية : | | | | |
| الأرجنتين | الإسبانية | جواراني | عدة لغات هندية برتغالية | برنامج حكومي ١٩٥١ برنامج قومي |
| البرازيل | البرتغالية | - | لغات هندية عديدة المائنة | - - |
| الكاريبي الهسباني | | | | |
| كوبا | الإسبانية | - | - | حلة قومية ١٩٦١ |
| جمهورية الدومنيكان | الإسبانية | - | - | حلة قومية ١٩٥٧-٥٢ |
| بورتوريكو | الاسبانية | الانجليزية | - | برنامج حكومي ١٩٦٢ - ١٩٥٣ برنامج حكومي |
| الكاريبي غير الهسباني | | | | |
| هايتي | الفرنسية | كريولية فرنسية | - | الحكومة وهيئات أخرى |
| المناطق الانجليزية | | | | |
| جامايكا | الانجليزية | انجليزية جاماكية | لغات مهاجرين | لجنة رفاهية جامايكا ١٩٥٠ |
| ترينيداد | " " | كريولية فرنسية | لغات مهاجرين | - |
| باهاما | " " | - | - | - |
| برمودا | " " | - | - | - |
| جويانا | " " | - | عدة لغات هندية ولغات ملاحرين | - |

تابع جدول رقم « ١ »

| اللغات | البرامج والحملات | | لغات أخرى | اللغات | |
|-----------------------|--|-------------------|----------------------|--|------------------|
| | بلغات يتكلمها ١٠ ٪ من السكان أو أكثر من مليون شخص | باللغة الرسمية | | بلغات يتكلمها ١٠ ٪ من السكان أو أكثر من مليون شخص | اللغة الرسمية |
| المناطق الانجليزية | | | | | |
| هندوراس البريطانية | الإنجليزية | اسبانية مايا | كاريبي | لاواتش | - |
| الجزر العذراء | ، ، | - | - | - | - |
| باربادوس | ، ، | - | - | - | - |
| توركا وكايكو | ، ، | - | - | - | - |
| جزر سولافنتو | ، ، | - | - | - | - |
| جزر بارلوفنتو | ، ، | كريولية فرنسية | - | - | - |
| المناطق الفرنسية | | | | | |
| جوراد الوب | الفرنسية | كريولية فرنسية | - | - | - |
| المارتنيك | ، ، | ، ، | - | بعض البرامج ١٩٤٥ | - |
| - | - | - | - | - | - |
| جويانا الفرنسية | ، ، | ، ، | عدة لغات هندية | - | - |
| المناطق الهولندية | | | | | |
| سورينام | الهولندية | سرانان - تونجو | انجليزية ، كاريبي | برامج حكومية | برامج حكومية |
| - | - | هندوستاني | أوكان ، سارامالان | - | - |
| - | - | جاوي | - | - | - |

تابع جدول رقم « ١ »

| اللغات | بلغات يتكلمها ١٠ ٪ من السكان أو أكثر من مليون شخص | اللغة الرسمية | لغات أخرى | البرامج والحملات | | بلغات أخرى |
|-----------------------|--|------------------|--------------|-------------------|--|---------------|
| | | | | باللغة الرسمية | بلغات يتكلمها ١٠ ٪ من السكان أو أكثر من مليون شخص | |
| جزر الأنتيل الهولندية | | | | | | |
| كوراساو | الهولندية | بابيامنتو | - | | | - |
| أروبا | | | - | | | - |
| يونايير | | | | | | |
| سابا | | | | | | |
| سان | | | - | | | |
| إيوستاميرس | الهولندية | الانجليزية | | | | |
| سان مارتين | | | | | | |

(*) هذه الشرطة (-) تعني عدم وجود لغات من هذا النوع ومن ثم لا حملات ولا برامج في هذا البلد .
اما المساحة البيضاء فتعني أننا لا نملك معلومات عن أي برامج أو حملات .

الجدول رقم «٢»

| أقل من ١٠٠٠٠ | من ١٠٠٠٠ إلى ٥٠٠٠٠ | من ٥٠٠٠٠ إلى ١٠٠٠٠٠ | من ١٠٠٠٠٠ إلى ٢٥٠٠٠٠ | من ٢٥٠٠٠٠ إلى ٥٠٠٠٠٠ | من ٥٠٠٠٠٠ إلى ١٠٠٠٠٠٠٠ | أكثر من ١٠٠٠٠٠٠٠ | مليون أو أكثر | المجموع المقدّر عام ١٩٦٠ | النسبة المئوية للسكان المزدحمين | |
|--------------|----------------------|------------------------|------------------------|-------------------------|--------------------------|-------------------|---------------|--------------------------|---------------------------------|--------------------|
| أقل من ١٠٠٠٠ | من ١٠٠٠٠٠ إلى ٥٠٠٠٠٠ | من ٥٠٠٠٠٠ إلى ١٠٠٠٠٠٠٠ | من ١٠٠٠٠٠٠ إلى ٢٥٠٠٠٠٠ | من ٢٥٠٠٠٠٠ إلى ٥٠٠٠٠٠٠٠ | من ٥٠٠٠٠٠٠ إلى ١٠٠٠٠٠٠٠٠ | أكثر من ١٠٠٠٠٠٠٠٠ | مليون أو أكثر | ١٤٩٧٢٦١ | %٥٥ | جواتسالا |
| | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ٢٤٥٠٠٠٠ | %٥٥ | بوليفيا |
| | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ٣١٢١٠٧١ | %٤٠ | البيرو |
| | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ٤٥٣٠٠٠٠ | %٤٠ | إكوادور |
| | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ٥٠٠٠٠ | %٢٣ | هندوراس البريطانية |
| | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ٢٤٤٧٦٠٩ | %٢٠ | المكسيك |
| | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٠٠٠٠٠٠ | %٢٠ | السلفادور |
| | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٠٠٧٨٠٠ | %٦ | هندوراس |
| | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ١٢ مجموعة | ٦٠٠٠٠ | %٦ | بنما |

الفصل الثالث

التعدد الثقافي

جورج روبرت كولتارد(*)

george Robert Coulthard

١ - إسهامات ثقافية للسكان الأصليين :

من الضروري أن نقرر منذ البداية أن إسهامات السكان الأصليين ما كان لها أن تتم دون توسط اللغة القشتالية،** وكذلك بالنسبة للإسهامات الأفريقية، فلم يكن من الممكن أن تتم وحتى حد معين، دون توسط اللغة الفرنسية أو الانجليزية، وذلك بالمعنى اللغوي الخالص، إذ لم تكن واحدة من الثقافات الأصلية العظيمة تملك أبجدية . والمخطوطات المصورة لهنود الأزتيك، والزابوتيك، والمايا، إلخ، مع جمالها الفائق، كانت عاجزة عن قص حكايات أو «روايات»، أو تدييج قصائد، ودرامات، وأغنيات، كانت في حصيلتها تقوم بعمل منشط للذاكرة، وتمثل أحداثاً تاريخية، وأعمال الآلهة، وتواريخ . وإذا كان ما أكدناه من قبل صحيحاً بالنسبة «للأدب» الأصلي، فالأمر كذلك أيضاً فيما يتعلق بالإسهام الإفريقي، كما سنرى فيما يلي :

ولحسن الحظ، ففي حالة ثقافة السكان الأصليين، وفي المقام الأول الثقافة

(*) ناقد إنكليزي (ولد في براد فورد ١٩٢١). استقر في جامايكا . من أعماله الأساسية : ناثر ميست (ترجمة لقصائد من جورج كاريرا اندراده) (لندن ١٩٥٠)، عرق ولون في الأدب الأنثيلي (اشيلية ١٩٥٨) . وقد توسع فيه في الطبعة الانكليزية (اكسفورد ١٩٦٢) . انطولوجيا الأدب الكاريبي (لندن ١٩٦٦) يدرس الأدب الأمريكي في جامعة الانثيل (في جامايكا) . [المراجع] .

(**) هي الإسبانية لأنها نشأت في اقليم قشتالة . وهذه التسمية أدق من تسمية اللغة الإسبانية حيث إن هناك لغات أخرى يجري الحديث بها في إسبانيا، مثل القطلونية، والباسكية والغاليسية . [المترجم] .

الأزتيكية، وثقافة المايا - كيتشي، كُتِبَ التاريخ، والميثولوجيا، والأناشيد، والقصائد والمعتقدات الدينية، بلغة الناهواتل *nahuatl*، ولغة الكيتشي *quiché* إلى آخره، ويرجع الفضل في ذلك بدرجة كبيرة إلى جهود القساوسة الذين برز من بينهم الأب برناردينو دي ساهاجون وكانت الطريقة تتلخص في تعليم الأبجدية اللاتينية للمثقفين من السكان الأصليين، وتركهم يكتبون بلغتهم هم ما يعرفونه عن تاريخهم وثقافتهم. وقد قام علماء متجرون بترجمة جزء كبير من هذه الكتابات إلى اللغة القشتالية وإلى غيرها من اللغات، وهكذا نجد لدينا رصيداً ضخماً من كل أنواع المادة في مجموعات؛ مثل المخطوط الفلورنسي، ومخطوط مدريد، ومخطوط الأكاديمية الملكية للتاريخ، وأناشيد باللغة المكسيكية إلخ. ويوجد كثير من أصول هذه المخطوطات في دور الكتب الأوروبية والأمريكية الشمالية. أما النصوص في إقليم الإنديز فهي أندر بكثير، لكن كثيرين من الكتاب الخلاسين، الذين كان أبائهم يعرفون ويتذكرون الحال قبل الغزو، كرسوا أنفسهم لمهمة رواية التاريخ ووصف معتقدات وعادات التاوانتينسويو *Tawantinsuyo*، أو إمبراطورية الإنكا. بعد ذلك قام اثنولوجيون هم في نفس الوقت أدباء جيدون، مثل خوسيه مازيا أرجيداش في البيرو وخيسوس لارا في بوليفيا، بتسجيل حكايات وأغنيات، صاغوها في أعمال ذات قيمة أدبية راقية.

أما أول مفسر خلاسي عظيم للواقع قبل كولومبوس في البيرو فهو، بالطبع، الإنكا جارتيلاسودي لافيغا (١٥٣٩ - ١٦١٦). فبعد ان تربى مع أمه الهندية في البيرو، قضى كل حياته البالغة في إسبانيا، حيث أصبح انسانياً بارزاً، وصنع اسماً باقياً في الآداب الهسبانية، بترجمته لكتاب محاورات الحب *Dialoghi d'amore* للليون هبريو. ولا شك في أنه في سنوات حياته الأخيرة، وقد أصبح مالكا لثقافة واسعة ولأسلوب رفيع بهيج، أحس بدافع لكتابة الشروح الملكية، الذي ظهر جزؤه الأول عام ١٦٠٩. ربما أحس بالحنج من أثقال الهمجية، والجهل، والتوحش التي كان كثير من الإسبان يهملونها على قومه، وأراد التقليل من الاحتقار الذي كان غالبية الإسبان يظهرهونه تجاه الهنود، وربما أضفى الطابع

المثالي على ثقافة الإنكا عندما وصفها وذلك في جهاده لإنقاذها من وصمة الهمجية والدونية. ويكتب الكاتب الإسباني العظيم، مارثيلينو مينيندث أي بيلايو، عن هذا العمل: «الشروح الملكية ليست نصوصاً تاريخية، بل إنها رواية طوباوية مثل رواية توماس مور، ومثل مدينة الشمس لكامبانيلا، ومثل أوقيانوسية Océana لهاريتون؛ إنها حلم إمبراطورية أبوية محكومة بأعنة من الحرير. ولتحقيق مثل هذا الأثر الدائم، يلزم توفر قوة خيال ارفع بكثير من قوة الخيال المبتدلة، والمؤكد أنها كانت بالغة القوة لدى جارشيلاسو، بقدر ما كان تميزه النقدي ناقصاً»^(١). لكن هذه الادانة للعمل التاريخي تقر أيضاً بالطابع الأدبي أساساً له، ذلك الطابع الذي حفظ الإهتمام به منذ الترجمات الفرنسية الأولى حتى لوى بودان.

إن الشروح هي، بالفعل، إعادة خلق خيالي لدولة الإنكا، يضع في اعتباره حقائق اقتصادية، وسياسية، واعتبارات لغوية، وجغرافية، ومناخية، كل ذلك مُستحضر بنظام في تأريخ إنساني النزعة، وهو المنهج الذي كان يسمح باستخدام الخيال وفن القص بهدف ألاّ يتعد الناتج كثيراً عن الواقع وعن المصدقية. لكنه دون شك يعكس في جانبه الآخر اهتمامات أدب ما بعد النهضة في عصر ذهبي، فليس تاريخاً دقيقاً وحقيقياً (رغم أن هذا كان يمكن أن يكون صحيحاً)، لكن نسيج الخيال بالحقائق والرؤية والواقع أنتج عملاً رائعاً.

في سبع مقالات حول تفسير واقع البيرو (١٩٢٨) كتب نخوسيه كارلوس مارياتييجي Mariátegui حقيقة ظاهرة عندما قال: «إن أدبا للسكان الأصليين، إذا وجب أن يأتي، فسوف يأتي في حينه. حين يبلغ الهنود أنفسهم درجة أن ينتجوه». ورغم ذلك ليس بوسع المرء إلا أن يتساءل ألم يتحقق هذا الشرط بعد، إذا لم يكن في شخص جارشيلاسو دي فيجا. فعلى الأقل في فيليبي جوامان بوما

(1) Marcelino Menéndez y Pelayo: Historia de la poesía hispano - americana, t II, 1913 pp. 148 - 9.

دي أبالا بكتابة Primer nueva corónica y buen gobierno المدونة الأولى الجديدة والحكم الصالح (المكتوب بين عامي ١٦١٣ و١٦١٤). كلاهما كان خلاصياً، بالتأكيد، لكنهما عندما يتحدثان عن ثقافتهما وعن ماضيها، وفي حالة جوامان بوما، عن الحاضر، يتحدثان كهنديين. وينتقد راؤول بوراس بارينتشيا، جوامان بوما بسبب «ثقافته المبتذلة»، لكن يبدو أنه يعترف به كهندي: «ثمة لديه نغمة أصيلة للألم والاحتجاج؛ مستمدة من وضع الهندي البائس من الورش، وفي المناجم وفي القرى الهندية نفسها الخاضعة لكل أشكال الطغيان» (٢). هكذا يعترف الهندي أيضاً حتى في أسلوبه: «أنه منهج حرفة البناء لدى الإنكا منقولاً إلى التقويم». إلا أن من الخطأ التشديد على الثقافة المبتذلة لجوامان بوما. ففي هذا «الخليط الوحشي»، كما يسميه بوراس بارينتشيا، نجد كل شيء: التكرار، والافتقار إلى الوضوح أحياناً، وتسلسلاً زمنياً لا يصدق، لكننا نجد في الوقت نفسه إثارة لاجواء ما قبل الإنكا غنية في ألوانها وفي رقتها، ونقداً لاذعاً للسلوك المناقق للأسباب، بل حتى صورة أولى لما كان اليخو كارينتشي يسميه «الواقع الرائع»، الذي اكتشفه في هاييتي ليجد فيما بعد أن كل تاريخ أمريكا مشبع بهذا العنصر. والدة أول ملوك الإنكا، مانكو كاباك، مثلاً التي كانت تحدث الشياطين، وتجعل الصخور، والأشجار، والجبال، والبحيرات تتكلم، وتحيب على استئثارها والسحرة الذين عرفوا كيف يتنبأون بموت ملوك قشتالة، وغير ذلك من الأحداث في العالم كله. ووصفه للكوري - كانتشا Cori - Cancha خلال تقديم التضحيات، والشمس تلمع فوق ذهب المعبد، وأقواس قزح تتشكل من نفس جموع الهنود في برد شروق مدينة كوشكو، كل ذلك عمل رائع لخيال جوامان بوما، الذي لم يكن قد شهد هذا الاحتفال، رغم أن من المحتمل جداً أن يكون بعض الهنود العجائز الذين يتذكرونه قد وصفوه له. ولا تنقصه الدعابة كذلك، حين يحكي كيف أن إسبانياً ظامئاً للذهب قد تخفى في زي إنكا، وجعلهم ينقلونه

(2) Raul Porras Barrenchea : El Cronista indio Guamán Poma, de Ayala. Lima 1948, p. 67.

على محفةٍ خلال قرية، وهو يطلب ذهباً وفضة، لكن الهنود عند رؤيتهم إنكنا
ملتحمياً فرّوا فرعين!

كذلك سجل جوامان بوما عدة أغنيات بلغتي الكتشوا والأيمارا، ترجمها عدة
مؤلفين، وتشكل جزءاً من الأدب الشفهي للفترة قبل - الهسبانية. وتوجد لهذه
الأغنيات نسخ متعددة لكننا اخترنا ترجمتين، قام بهما خيسوس لارا، هما بالاحرى
اعادة خلق لتلك الأغنيات:

يا سيد الوجود، يا فيراكوتشا
أيها الإله الحاضر دوماً،
القاضي الكامن في كل شيء.
الرب الذي يقضي ويحكم.
والذي يخلق بمجرد النطق:
« كن رجلاً ، كوني امرأة ».
فليحيا حراً وفي سلام
من وضعته
وربيته.

أين أنت ؟ في الخارج
أو في الداخل، في السحابة
أم في الظل؟ إلخ. (٣)

هذه القصيدة على وجه الخصوص تكتسب دلالة مأساوية، إذا سلّمنا حسب
قول جوامان بوما، بأن الهنود، الذين ينحدرون من صلب نوح Noé، قد نسوا
كل ما يتصل بالرب، رغم أنهم «بالظل الضئيل» من المعرفة التي لديهم يعرفون
أنه موجود، لكن، هذا الشعب الحزين، ظل يجول بإحساس من الوحشة
والعذاب يريد أن يعرف من هو الرب وأين هو؟ وفي أحد رسومه يرسم هندياً

(3) Jesús Lara, Poesía quechua, México, 1947, p. 158.

راكعاً يسأل : «Pachacamac, Maypicanqui» (يا خالق العالم ، أين أنت؟)
وطبقاً لما يقوله : كان هنود الإنكا هم الذين جلبوا عبادة وتقديس الشيطان ، وفي
إحدى اغنيات الحب ، وهي خاراي آراوي Jaray arawi ، أي أغنية غياب ،
ثمة ألم عميق ، كثير الشبه في النغمة والصور بالأغنيات المعاصرة للكثشوا .
البعض يغنونها بالاسبانية ، لكن الأسلوب والشعور متماثلان :
الشقاء ، بامليكتي .

هل يفصلنا؟

الضراء ، يا أميري ،

هل تباعدنا؟

لو كنت زهرة «تشنشركوما»

يا جميلتي ،

لحملتك

في صدري وفي زهرية قلبي .

لكنك وهم ، مثل

مرآة الماء .

مثل مرآة الماء ، تختفين

أمام ناظري

أغضبن ، يا محبوبتي ، دون أن يدوم حبنا

يوماً واحداً؟ ، إلخ(٤) .

وفضلاً عن الإسهامات التاريخية - الأدبية مثل إسهامات جاريلاسو دي لا
فييجا ، أو جوامان بوما دي أبالا ، توجد قطع درامية حول موضوعات تخص
السكان الأصليين مكتوبة بلغة الكثشوا . ول سوء الحظ ضاعت أسماء المؤلفين ،
وتوجد نسخ مختلفة من بعضها . ورغم ذلك ، ورغم أن إمبراطورية الإنكا لم
تعرف المسرح من الطراز الإغريقي أو من طراز العصر الذهبي الإسباني يبدو
مؤكداً وجود عروض مسرحية ، مقاطع من حياة الآلهة ، والملوك ، وما إلى ذلك ،

(4) Jesús Lara , op.cit. p. 163.

بمصاحبة الموسيقى أو الرقص، أو بدونها علاوة على ذلك، فإن مفهوم المسرح شديد الإتساع مثل مفهوم الرواية. وسأكتفي بذكر عمليين من الواضح أنهما قد ألفا وكتبتا بعد الغزو، لكن الموضوعات، والحساسية، واللغة (حتى في الترخمية الاسبانية) تشهد على واقع مختلف، غير أوروبي.

في ابو أولانتاي Apu Ollantay نجد أن الموضوع هندي تماماً. ويعالج موضوع إغواء جنرال في الجيش، هو أولنتاي، لإحدى بنات الإنكا. يود الجنرال الزواج من الأميرة التي حملت، لكن الإنكا يرفض طلبه باحتقار، فعائلة الإنكا، كما هو معروف، كانت طائفة مغلقة. وأولانتاي، رغم أنه جندي عظيم، لا يحمل دماً ملكياً. ولما ملأه الحقد، تمرد وخلال أعوام شن الحرب على الإنكا، جاعلاً من نفسه على هذا النحو مجرماً مزدوجاً طبقاً لقوانين الإنكا. وحين يهزم، في النهاية، يمثل أمام الإنكا الجديد توباخ يوبانكي، منتظراً الحكم بالموت. لكن المفاجأة أن هذا الأخير لا يكتفي بالعفو عنه، بل يعينه حاكماً لأنتيسويو ويسلمه كوسى كويلور لتكون زوجته. يبدو الختام غير متوقع إذا أخذنا في الاعتبار قسوة قوانين الإنكا، فهو يستحق الموت لأنه لوث الدم الملكي ولأنه تمرد على الإنكا. لكن خيسوس لارا يؤكد أن الختام متوقع كوسيلة درامية، فكما يقول جاريلاسو، كلف رب الشمس أبناءه أن يعاملوا الشعب «ببر، ورحمة وسماحة»، وهذا الختام يظهر للجمهور أن بإمكان الإنكا أن يتصرف كأب رحيم. (في النسخة الأرجنتينية التي وضعها ريكاردو روخاس، يأمر الإنكا بقتل أولانتاي، ويدفن ابنته، لكن روخاس كانت لديه مقولة يريد توضيحها باستخدام أسطورة الإنكا).

القطعة الأخرى التي سنذكرها هي مأساة موت أنا والبا التي ينضح منها شعور بالكارثة التي لا يمكن تجنبها. وتحكي هذه القطعة بشكل درامي أحلام وخاوف أتاوالبا، ووصول الإسبان، وموت أتاوالبا وتدمير إمبراطوريته. والملمح الغريب هو أن الإسبان لا يتكلمون، بل يحركون شفاههم فقط. ويقوم فيليبو، وهو خلاسي، بترجمة ما يقولونه، بعبارات فاحشة، محتقرة، ومهينة، ويظل

القارىء مندهشاً لتسليم أتاوالبا المطلق لقدره . إذ يبدو أنه يسلم نفسه له بعجز مطلق ؛ إلا أن المعروف أن أتاوالبا كان محارباً عظيماً ، ورجل فعل . هل يثقل عليه شعور بالذنب لأنه أمر باغتيال الإنكا الحقيقي ، هواسكار ، وبمذبحة كل عائلة أبيه ، هواينا كباك؟ (حتى جاريلاسو ، وهو الذي يضيف الطابع المثالي عموماً على الإنكا ، يصف فعله بأن قسوة أتاوالبا كانت أعظم وأشد تعطشاً لدمه ذاته من العثمانيين). لو كان الأمر كذلك ، فليس ثمة . أدنى إشارة إلى مثل هذا الشعور بالذنب . وربما كان الأرجح أن المؤلف ، كما في الكتب التنبؤية لتشالام بالام ، والمكتوبة بعد كارثة الغزو ، يبرز حتمية ما حدث فعلاً . وقد استخدم خيسوس لارا نسخة تشايانكا التي تبدو له أشد النسخ اصالة والتي تتضمن ، إضافة إلى ذلك ، مقاطع شعرية ذات طابع إنديزي بارز ، مثل :

يا أيائل القفار ،

يا نسور الكندور الشاهقة التحليق

أيها الأتهار والصخور .

تعالوا وابكوا معنا .

فأبانا وسيدنا الإنكا

قد تركنا وحدنا .

غارقين في أسي عميق .

عن أي ظل سنبعث

ولمن سنلجأ؟

أي استشهاد سنحيا

وفي أي دموع سنغرق أنفسنا؟

أتاوالبا ، يا مليكي الإنكا ،

ربما وجب أن نحتمي

في أحشاء الأرض . (٥)

(5) La tragedia de la muerte de Atawallpa, traducción de Jesús Lava, Cohabamba, 1957, p. 181.

لم نُصمِّن هنا ما يطلق عليها اسم روايات السكان الأصليين - Novelas In-digenistas ، مثل جنس من البرونز (١٩١٩) للبوليفي الشيبس أرجيداس Arguedas ، وهو اسيبونجو (١٩٣٤) Huasipungo أو هوايرانا موشكاس (١٩٤٧) للاكوادوري خورخي ايكازا Icaza ، والعالم ضيق وغريب (١٩٤٠) للبيروي ثيرو أليجريا ، وذلك لأنها ، رغم معالجتها لمشكلة الهندي ووصفها للعادات والغيبيات ، هي في أعماقها روايات احتجاج اجتماعي ، ولا تعكس سوى القليل من ثقافة السكان الأصليين بالمعنى الأدبي ، ورغم ذلك يجب إجراء استثناء بالنسبة للبيروي خوسيه ماريا أرجيداس . فرغم أنه ليس هندياً نقياً ، فقد تربى في جبال البيرويين الهنود وهو ثنائي اللغة في الاسبانية ولغة الإكتشوا . لم يشعر بالارتياح تجاه التعبير الأدبي بالإسبانية عند تفسير مشاعر الهنود ، التي يجري التعبير عنها بالكتشوا ، وهكذا شرع في المهمة البالغة الصعوبة لايجاد طريقة لترجمة واقع الخصوصية الهندية إلى اللغة القشتالية . وقد حل المشكلة بثلاث طرائق : استخدم العديد من كلمات الاغاني المكتشوا ، التي ترجمها ؛ وجعل شخصياته الهندية تتكلم بالاسبانية ، لكن بانعطافات واستعارات مأخوذة مباشرة من الكتشوا ، واعطى الشخصيات الهندية قانوناً اخلاقياً يرجع إلى فترة ما قبل الاسبان . ويخطئ القارئ خطأ بالغاً إن أغفل الاغنيات ، فهي جميلة جداً ، ومعبرة جداً ، ويعرف أرجيداس كيف يضعها في موضعها ببراعة تعكس استاذيته الأدبية . مثلاً ، حين يودع ارنستو ، الشخصية الرئيسة في (الأنهار العميقة (١٩٥٨) ، أصدقاءه الهنود ، ليمضي إلى العالم الغريب في كلية أباناكاي ، يغنون له :

لا تنس ؛ يا صغيري

لا تنس .

أيها التل الأبيض

اجعله يعود .

يا ماء الجبل ، يا ينبوع السهل ،

أيها الصقر ، احمله فوق جناحك

واجعله يعود.
أيها الجليد الكثيف ، يا أبا الجليد ،
لا تؤذه في الطريق .
أيها الريح السيئة ، لا تلمسه .
يا أمطار العاصفة .
لا تقربه
لا ، أيها الهاوية ، أيها الهاوية الفظيعة ،
لا تباغته .
يا بني ،
عليك أن تعود
عليك أن تعود .

وفي رواية (كل الدماء) (١٩٦٤) تعبّر شخصية روندون ويليكا الجذابة عن أخلاقياتها بانعطافات خاصة بالكتشوا . «أنت سيد سكير! وأنا معافى . أنا أكسب النقود بعملتي ليس أكثر، النقود الأخرى لعنة من الرب ، تجعل دودة قبيحة تنمو في النخاع ، وكذلك في الدم» . ويرد على هندي آخر ، يحذثه بتهكم وقح قائلاً «لا أحد نظيف» ، بقوله : «لا أحد؟ يا كارهوامايو . إذا ألقوا القذارة فوق رأسك فلست مذنباً . أما إذا غذيت الجسد ، طموح روحك ، فإنك أنت ذاتك إذن ، فإنك أنت ذاتك قدر» . ألا يذكرنا هذا بنصائح الانكا روكا عند جاريثلاسو : «الجسد دودة تنهش وتفتني أحشاء الجسد» ، و«من يجسد الاخيار يستخلص منهم سوء لنفسه ، كما يفعل العنكبوت باستخلاص السم» . إن الأمر هنا ، كما يكتب ألبرتواسكوبار بصواب حقاً ، هو أمر «الدعوة إلى الاعتراف في طرائق تعبير الكتشوا ، بنمط وجود ، بملامح فهم للواقع وتسمية له» (٦) .

في المكسيك ، كما في البيرو ، ولد الاهتمام بما يخص السكان الأصليين في

العقود الأولى للقرن العشرين كجزء من حركة قومية وسياسية في آن واحد. ورغم أن مانويل جاميو مفكر أقل أهمية من البيرواني خوسيه كارلوس مارياتييجي، فإنه قد أوضح، في بعض المقالات المجموعة تحت عنوان صياغة الوطن (١٩١٦)، بعض الأفكار الأساسية. وهو يؤكد، بين ما يؤكد، أن جمهور الشعب المكسيكي لا يحس بالفن الأوروبي الذي فرضته البورجوازية ذات النزوع الأجنبي، وأنه «يجب أن نصوغ لأنفسنا، ولو مؤقتاً، روحاً هندية»، وأنه بالإضافة إلى إعادة تقييم الفنون التشكيلية الهندية من الضروري «نشر النتاجات الأدبية القليلة من أصل ما قبل الأسباني وهي اليوم شبه ضائعة في المتاحف ودور الكتب المتربة، لأنها تكتسب أهمية أساسية لمستقبلنا الأدبي».

لجهد النشر هذا، الذي أوصى به جاميو، كرس عالمان مكسيكيان كبيران وهما: الأب آنخل ماريًا جاريباي ك. Garibay K. في كتابه تاريخ الأدب الناهواتل Leon - Portilla Historia de literatura náhuatl (المكسيك، ١٩٥٣)، وميجيل ليون - بورتيا في فلسفة الناهواتل، ودراسة في مصادرها La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes (المكسيك، ١٩٥٦). ولم يقصر هذان الكاتبان نفسيهما على عمليهما الأساسيين؛ فقد كتبا، علاوة على ذلك، عدة كتب من الترجمات والتفسيرات تضم الأدب، والفكر الأزتيكي إلى التيار العام للثقافة المكسيكية. وكلاهما يؤكد القيمة الأدبية للأدب والفكر الأزتيكيين، ويقارنهما بأفضل ما في آداب الثقافات الأخرى. فجاريباي، على سبيل المثال، في كتابه الشعر الغنائي الأزتيكي (المكسيك ١٩٣٧)، يعلن أنه قد اقترب من أدب المكسيكيين القدماء بنفس «التعطش إلى الجمال» الذي دفعه إلى دراساته للأدب الإغريقي والعبري، وفي رؤية المهزومين (المكسيك ١٩٥٩)، وهو لوحة شديدة الكمال للغزو من وجهة نظر السكان الأصليين تقوم على نصوص أزتيكية: «ليس من المبالغة التأكيد أن هذه الروايات الهندية مقاطع ذات درامية يمكن مقارنتها باللاحم الكلاسيكية العظيمة. فإذا كان هو ميروس في الإلياذة قد ترك لنا تذكارات مشاهد من أشد الواقعية التراجيدية حياة، فإن المؤلفين

من السكان الأقدمين قد عرفوا هم كذلك كيف يستحضرون لحظات درامية للغزو» الأوروبي .

وفي فلسفة الناهواتل ، يؤكد ليون - بورتيا أنه كان ثمة فلسفة حقيقية بين «التلاتينيمه» (tlalatinime) ، وهم المفكرون المكسيكيون ، إذا كان من المقبول أن تكون فلسفة ما ميتافيزيقية ، وغير - نسقية ، وأدبية . وتتكون هذه الفلسفة من الاقرار بزوال الكون ، لكن بطريقة التعرف على ما هو حقيقي من خلال الشعر وعبادة الجمال (inxotitl, incuicatl) ، إنها فلسفة الأناشيد والزهور وهي «مفهوم ربما كان حقيقياً ، في جوهره ، لعالم بالغ التمزق مثل عالمنا» . وجوهر هذه الفلسفة ، الذي هو نوع من اللذة المعذبة ، ينبض في هذه القصيدة :

أحقاً نحيا على الأرض ؟
لن نبقي على الأرض للأبد : إنها مجرد هنية ها هنا .
حتى اليُشب يتحطم ،
حتى الذهب ينكسر ،
وريش الكتزال* يُنتزع ،
لن نبقي على الأرض للأبد : إنها مجرد هنية ها هنا (٧) .
وفي القصيدة الجميلة ، التي ضمنها الأب جاريباي في الشعر الغنائي الأزتيكي :

ماذا سيفعل قلبي ؟
ربما جئت إلى الأرض عبثاً ؟
هل سأمضي بطريقة أخرى
غير الأزهار التي تفتي ؟

(٧) León - Portilla, La filosofía náhuatl p, 137 .
* الكتزال Quetzal : طائر زاهي الألوان ، متسلق أكبر قليلاً من الشحور ، كان مقدساً لدى الأزتيك القدماء . يدخل في شعار القومي لجواتيمالا - المترجم .

ألن يتبقى من شهرتي شىء

يبقى على نحو ما؟

ألن أحلف في الأرض شيئاً

حين أمضي؟

ازهار على الأقل، أناشيد على الأقل.

ماذا سيفعل قلبي؟

ربما جئت إلى الأرض عبثاً؟

والنصوص يمكن ترجمتها على أنحاء عديدة ، لكن ، وكما يؤكد الأب جاريباي ، «هل انتهت النسخ المختلفة لهوراس ، أولترجمات المزامير ، ولسنا نعطي هنا سوى مثالين؟» إن أهمية هذين المؤلفين تقوم ، بالطبع ، على أعمالهما الأساسية ، ذات التبحر العميق ، لكنها في نفس الوقت استطاعا القيام بتعميمها بنشرهما ترجماتها في كتب متاحة للقارئ المتوسط وتوجد الآن طبعات عديدة من رؤية المهزومين ومن أدب الأزتيك (مختارات مطبوعة عام ١٩٦٤) في عمل في متناول أي قارئ .

وبالإضافة إلى رؤية المهزومين وفلسفة الناهواتل نشرليون - بورتيا عملاً رائعاً ، هو ثلاثة عشر شاعراً من عالم الأزتيك (١٩٦٧) ، يشتمل على قصائد طويلة لعدد من الشعراء المكسيك قبل - الإسبان ، من نتراهوالكويوتل (Netzahualcóyotl) وغيرهم ، أسماؤهم مجهولة .

ولا تستنفد ترجمات الناهواتل حتى جزءاً من نبع الأدب الأصلي الشديد الثراء لمنطقة ميسو - أمريكا حيث خرجت روائع حقيقية من إقليم المايا - كيتشيه (يوكاتان ، وتشياباس ، وجواتيمالا) .

أما البوبول فوه Ppopol vuh ، المعروف والمترجم منذ أوائل القرن الثامن عشر (كانت أول ترجمة هي التي قام بها القس الإسباني ب . فرنيسكو خيمينس) ، فقد بلغ مبلغ أن يكون إحدى كلاسيكيات أمريكا . ورغم كونه كتاباً دينياً ، يحكي أصل الإنسان وأعمال الآلهة وأشبه الآلهة ، فان من الممكن قراءته

كرواية . ويعنى واسع جدا فإنه واحدة من الروايات العظيمة لأمريكا، وربما للعالم . إذ أنه يقص بخيال متحرر من كل قيد منطقي (ويلعب السحر دوراً أولياً في الكتاب) أنام وحيل هونافو Hunaphu وكشبالنكي Xbalenque لتدمير فوكوب - كاكيكش Vucub - Caquix البيغاء الغريب الخيلاء ، أو للسخرية من أصحاب كشيبالبá Xibalbá وهو الجحيم . وإذا قلنا إن به شيئاً من ألف ليلة وليلة ، أو من أليس في بلاد العجائب ، أو من الرواية الصينية مونو لوشن جن ، فسوف تكون لدى القارئ فكرة عن نوع هذا الكتاب . والنسخة المقروءة أكثر من غيرها في أيامنا هي نسخة أدريان رثينوس ، لعام ١٩٤٧ ، وقد ظهرت منها طبعات تالية كثيرة .

وأما كتاب الكتب لتشيلام بالام El Libro de los libros de Chilam Balam فذو طابع أقل أدبية ، لكن به ، رغم ذلك ، مقاطع حية ، وقوية وحتى شاعرية ، مثل المقطع التالي من تشيلام بالام تشوماييل . Chilam Balam de Chumayel :

«كانوا حكماء . لم يكن ثمة خطيئة حينئذ . كانوا مكرسين تكريساً مقدساً . عاشوا مُتَذَحِّين . لم يكن ثمة مرض حينئذ ؛ لم يكن ثمة ألم في العظام ، ولا حُمى بهم ، ولا جُدَري ، ولا احتراق في الصدر ، ولا ألم في البطن ، ولا سُـل . كان جسدهم حينئذ متصبباً تماماً » لم يكن هكذا ما فعل الذول dzules حين وصلوا إلى هنا . هم علّموا الخوف ، وأتوا ليذُبلوا الأزهار . حتى تحيا زهرتهم ، آذوا وامتصوا زهرة الآخرين .

«لم يكن ثمة علم سام ، لم يكن ثمة لغة مقدسة ، ولا معرفة سماوية لدى بدائل الآلهة الذين وصلوا إلى هنا . إخصاء الشمس! هذا ما جاء يفعلُه هنا الأجانب . وها قد بقي هنا أبناء أبنائهم وسط الشعب ، وهؤلاء يتلقون مرارته» (٨) .

(8) Antonio Mediz Bolio, traducción de Chilam Balam de Chumayel, San José, Costa Rica, 1930, p. 36.

وفي ترجمته لـ كتاب أناشيد تزينبالشيه Libro de los Cantares de Dzitbalche (المكسيك ، ١٩٦٥) ، يقدم ألفريدو باريرا باسكت قصائد رائعة الجمال ، لا تشبه أي شعر أوروبي . هكذا نجد الكاي - نيكتة Kay - Nicté ، أو نشيد الأزهار (يجب أن نضع في الاعتبار أنه ، بين الملايا مثلما بين المكسيكيين ، كانت الزهرة وثيقة الصلة بالجنس وبالخصوبة) :

لقد وصلنا إلى داخل
قلب الغابة حيث
لا يرى أحد
ما جئنا نفعله .
لقد أحضرنا زهرة تاج الريش
زهرة التشوكوم ، زهرة
الياسمين البري ، زهرة . . .
جلبنا الراتنج وقصبة الشراع الصغير ،
وكنا درع السلحفاة البرية .
وكذلك المسحوق الجديد للكلس
الصلد وخيط
القطن الجديد للحياكة ؛ واليقطينة
الجديدة
وحَجَر الزناد الكبير الناعم ،
والمنقال الجديد ؛
وشغل الحياكة الجديد ،
وهدية الديك الرومي ؛
حذاء جديداً .
كله جديد في جديد ،
حتى الشرائط

التي تربط شعورنا
حتى نلمس النيلوفر،
كذلك صدفة
النفخ (وأستاذتنا) العجوز. نعم، نعم
ها نحن في قلب الغابة،
على حافة البركة المحفورة في الصخر.
في انتظار
أن تبزع النجمة
الجميلة التي تُصعدُ الدخان
فوق الغابة . انزعن
أثوابكن، احلكن
شعوركن؛
إيقين مثلما
أتيتن
إلى هذا العالم،
أيتها العذراوات، والنسوة الشابات. . .

وعلينا أن نضيف أن كثيرين من الكتاب قد أفادوا من عمل مؤلفين من امثال
جاريباي Garibay، وليون Leon، Portilla، وألفوتسو كاسو Caso، في
ابداعاتهم الخاصة، ولنذكر الإقليم الأكثر شفافية، لكارلوس
فوينتس، وكواو تيموك، حياة ثقافة وموتها، لإكتور بيريث مارتينث،
والجوائز، للأرجنتيني خوليو كورتاثار، الذي استلهم عدة ابداعات لآلهة المايا في
واحد من أكثر المقاطع تأثيراً في روايته. كذلك لا يجب نسيان عمليين لميجل آنخل
استورياس، هما (أساطير جواتيمالا)، عن جواكامايو والشمس، وهو خلق
لأسطورة ذات مدى عالمي، و(رجال من ذرة) حيث يتبدى الواقعي العجيب أو
الواقعية السحرية، كما يسميها سيمور منتون، كحضور ملموس، مقلق وبهيج.

٢ - إسهامات ثقافية أفريقية

إذا كان مارياتيغي Mariatégui قد قال إن أدباً للسكان الأصليين لن يأتي إلا حين يكون الهنود أنفسهم في شروط تسمح بإنتاجه، فقد كان بإمكانه أن يبدى الملاحظة بقدر أكبر من الصحة بالنسبة للإسهام الإفريقي في أدب أمريكا. وتظهر موضوعة الزنجي في العقد الأول من القرن التاسع عشر وذلك في الروايات المناهضة للعبودية في كوبا. والأولى، وهي (فرنثيسكو)، لأنسمو سوارث روميرو، التي نشرتها جمعية مناهضة العبودية في لندن (بالانجليزية) عام ١٨٤٠، وبالإسبانية في نيويورك عام ١٨٨٠، كتبت لتثير شعوراً من النفور من فظائع العبودية. ويستحق مؤلفها، كما يكتب خوسيه أنطونيو بورتونونديو، «الفضل الذي لاينكر لكونه هو الذي نبه، بأكثر الصور حدة في زمنه، إلى الثروة الشعرية المخبوءة من الأغنيات الشعبية للزنج والفلاحين، ذلك الكثر الكامن في الفولكلور الكوبي من الرقصات والتقاليد، وأغاني الأرض، ومن الإيقاعات المنقولة من أفريقيا»^(٩). ويكتب سوارث روميرو أشياء من قبيل: «الطفل، بالنسبة للجنس الزنجي، وكذلك بالنسبة للكريول* الذين يتربون معهم، هو شيء يسكرهم، ويعصر أرواحهم، فحين يسمعونه يبدو وكأنهم في السماء. لكن هناك إيقاعات لاتتغير، لأنها ألفت هناك في أفريقيا وجاءت مع جنس الزنج. الشيء الغريب هو أنهم لاينسون أبداً: يأتون صغاراً، وتمر أعوام وأعوام، وبعدها، حين لايعودون يصلحون سوى حفراء، يقعونها وحدهم في كوخ يملؤه الرماد وهم يتدفأون بالنار التي تشتعل أمامهم، يتذكرون وطنهم وقد قاربوا القبر». هل نحن هنا أمام شيء آخر خلاف الطابع المحلي الذي ربما كان الاحساس به عميقاً، لكنه في نهاية المطاف طابع محلي؟ ورواية ثيريلو بيابردى

(٩) J. A. Partuondo, Bosquejo de las letras cubanas, la Habana, 1960 p. 24.

* الكريول Criollo: هو الشخص المهجن من امتزاج الأوروبيين، بالسكان الأصليين. يقال للغة والعادات والثقافة - وقد سبق ذكر ذلك. [المترجم].

العظيمة، ثييليا بالدس، التي ظهر منها جزء عام ١٨٣٩، لكنها لم تنشر كاملة حتى عام ١٨٨٢ في نيويورك، تتناول كذلك الموضوعة الزنجية بعمق، حيث تتعمق في نفسية الزنجي، والخلاسي، وصاحب العبيد، وتحتوي على بذرة، غير مصاغة، لفكرة سيزير: « colonisation est chosification الاستعمار هو تشييء) لكن هل يمكن الحديث بالنسبة لهذه الروايات عن «إسهام افريقي»؟ إنها روايات كتبها بيض مهمومون بوضع الزنجي في كوبا. والأمر على هذا النحو حتى في رواية فرنسيسكو لأنطونيو ثامبرانا (سانيتاجو دي تشيلي، ١٨٧٣)، التي يبدو فيها أن المؤلف يفهم عقلية الزنجي ببراعة أكبر من سوارث روميرو، حيث لم يعد الأمر مجرد جعل شخصياته، الزنوج ذوي النفسيات البيض، ضحايا لنظام ظالم. فالزنجي بالنسبة لثامبرانا هو كائن بدائي، ولا يجب أن ننسى أنه بعدها بعدة سنوات كان على أنصار «الزنوجة» الاعتراف بالبدائية باعتبارها سمة إيجابية. يكتب ثامبرانا: «الإنسان المتحضر يفهم بالكاد نظاماً معيناً للأفكار، وللمشاعر التي هي في أغلبها مصطنعة، وتأخذ في الوهن فيما يعتمد تماماً على الطبيعة. قارن، فيما يتعلق بالبعد، فكرة الحضارة بالوجود القح في الغابة، واحكم إذن أن الزنجي قد خرج رابحاً في المقارنة. لكن الزنجي يجب ما تحتقرونه أنتم: غابته وموسيقاه الخشنة، وعاداته البدائية. تأكدوا أنه سعيد، كونوا بليغين وعاقليين: فقلبه يحدثه بشيء آخر مختلف تماماً». هذه الأفكار، كما أشرنا، هي بالضبط الأفكار التي ستدعو إليها «الزنوجة» بطريقة شبه عقائدية حين يصوغها الأنثيليون المتحدثون بالفرنسية، باعتبارها مفهوماً، بعد ذلك بنحو ستين عاماً.

هل بالامكان قبول محتوى هذا الأدب وأسلوبه باعتبارهما إسهامات ثقافية إفريقية، أم أن من الأصوب رفضهما تماماً؟ الأمر هنا، كما ذكرنا، يتعلق بالموضوعة الزنجية، لكنها ليست مكتوبة من جانب زنوج أو خلاسين، ورغم وجود أوصاف للرقص، والاحتفالات، والمواقف الزنجية، فهي جميعها مرئية من الخارج. ورغم ذلك، فإن تضمينها في هذا الفصل ربما يكون مبرراً، حيث أن انشغالاً بهذا الإصرار يمكن أن يكون قد أفاد في تهميد الأرض لأدب مشع

بجوهر إفريقي أصيل . لقد وجدت الإفريقية ، إذا استخدمنا مصطلحاً لفرناندو أورتيث ، في مناطق معينة من أمريكا ، وبالاخص في جزر الأنثيل المتحدة بالاسبانية ، والفرنسية ، والانجليزية ، لكنها وجدت على مستوى شعبي تماماً . وهذا العالم المركب - من الطقوس الدينية ، والفودو ، والعادات ، والمعتقدات والأغاني والرقصات - لم يصادف تعبيراً أدبياً ، بل وصف فقط . وبفضل أعمال فرناندو أورتيث ، (وهي الزنوج السحرة ، عام ١٩٠٦ ، والزنوج العبيد عام ١٩١٦ ، ومعجم التعبيرات الأفرو - كويية عام ١٩٢٤) ، فإن وجود هذا العالم المغمور ، الذي رأى بعض الناس لمحة منه ، لكنه غير معروف للكثيرين بدأ لدرجة كبيرة في إثارة اهتمام عديد من الأنثيليين ، الذين هم في غالبيتهم كوبيون . وقد أخذوا في فحص إمكانات استخدام هذا الفن الشعبي ، وفي عام ١٩٢٨ ، «بدأت الطبول تدوي في الشعر الغنائي الكوبي» ، كما كتب أورتيث نفسه (Re- vista Bimestre Cubana, vol xxxv11, 1936. p. 26) والإشارة هنا إلى أعمال مثل راقصة الرومبا لخوسية ث . تاليت Tallet وابتهالات النيانا لأليخوكاربتينييه . لكن في كتب نيكولاس جيين الثلاثة - (دوافع الصوت) (١٩٣٠) ، و (سونجورا كوسونجو) (١٩٣١) ، و (قبل كل شيء الوست إنديز ليميتد) (١٩٣٤) - نجد الصوت الأفرو - كوبي الأصيل . نجد في شعر جيين لهذه الفترة إيقاعات من موسيقا . زنوج كوبا ، وكلمات من أناشيد اليوروبا yoruba ، كما نجد دعابة ووجدانية ، كل ذلك مكتوب ومحسوس من داخله . و (موال الجدين) ، و (موال عفريت النهر) ، و (قصيدة سنسيمايو) الشهيرة ، هي قصائد أفريقية كويية أصيلة فيما يتصل بالتعبير وبالمحتوى ، وكذلك قصائد مثل العاج الملكي ، أو آكانا ، وأبيات مثل :

« Arará cuévano avará sabalú »

أو : « Ay, acaná con acaná con acana »

أو : كنت سائراً في طريق

حين صادفت الموت .

- يا صديقي - صاح بي الموت

لكنني لم أجبه ،

لكنني لم أجبه ،

نظرت إلى الموت فقط ،

لكنني لم أجبه . (١٠)

والتكنيك هنا إفريقي تماماً ، فالأغنية في أجزاء عديدة من غرب إفريقيا هي أغنية تكرارية بتنويعات بسيطة داخل التكرارات . وهكذا أيضاً أغنية البوروبا في كوبا باللغة الافريقية أو الاسبانية . ونفس الظاهرة تلاحظ في كل جزر الأنтил.

وليس هناك أدنى شك في أن موضة البدائية في أوروبا وفي الولايات المتحدة خلال عقدين من ١٩٢٠ الى ١٩٤٠ قد أثرت في استغلال الثقافة الأفرو- أنتيلية . لكن هذا هو الجانب الأقل أهمية ، إذ إضافة إلى ذلك ، كان كل الأدب الكوبي في القرن التاسع عشر قد جاء ليمهد الأرض . يقول رامون جيرارو وهو مصيب تماماً :
إن الطراز الزنجي ، إذن ، لا يولد في كوبا مثلما في أوروبا ، دون تقاليد وبعيداً عن الوثيقة الإنسانية» (١١) . ويلمح مارينيو إلى أن الزنجي أصبح جزئياً يقوم بدور السكان الأصليين في كوبا .

وربما كانت أكثر الروايات التي كتبت في كوبا أصالة في إفريقيتها هي رواية سيرة عبد طريد لميجيل بارنت ، هافانا ١٩٦٨ . وهي تتناول حياة رجل عمره ١٠٤ سنوات يحكي كيف كان يعيش العبيد ، ويصف الرقصات والحيل ذات الأصل الأفريقي .

أما الشعر الأفرو- أنتيلي للشاعر البورتوريكي لويس باليس ماتوس Palés Matos فيبدو بوضوح انعكاساً للنزعة المناهضة للثقافة في فترته ، وهو مركب من

(10) Nicolás Guillén, El son entero, Buenos Aires, Losada, 1947.

(11) Rawón Guirao, Órbita de la poesía afro - cubana, 1928- 37, La Habana, Ucar, García Y Cia , 1939

عناصر أفرو - أنتيلية خالصة، ومن نظريات اشبنجلرية* جديدة حول تدهور الغرب. «إن الإحساس الجمالي للجنس الأبيض قد دخل في حالة من التحليل العقلي الخطر، ملغياً بذلك جذوره الكونية»، هكذا يكتب في مقال منشور في مجلة Poliedro سان خوان، ١٩٢٧. ويطالب بفن خاضع «لدفقة الدم والغريزة»، لكن من الممكن التساؤل إلى أي مدى كان باليس ماتوس يؤمن حقاً بالفن الأفرو- أنتيلي. فحتى أولى قصائد ديوان تون تون القنويات والسباكة (سان خوان، ١٩٣٧)، وهي قصيدة افتتاحية من مقام بويرتوريكو، تختتم بأبيات ذات نبرة مثبطة:

هذا الكتاب الذي يقع بين يديك

بعناصر أنتيلية

ألفته يوماً .

... وباختصار، فإنه وقت ضائع

انتهى بي إلى الملل .

إنه شيء غير واضح ومدّع،

لم أعشه بما يكفي

وكثير من الأكاذيب والاختلافات .

ويجري التعبير عن الوسط الأنثيلي بصورة تثير الإعجاب ويمعجم غني، وتلاعب مدهش بالصور. وطبقاً لما يذكره خايمي بنيتش في مقدمته للطبعة الثانية عام ١٩٥٠، يناظر هذا الموقف «الانحطاط الروحي الكبير لطبقائنا المثقفة». وربما كان هذا صحيحاً، لكن ليس مما يقلل صحته أن الشعر الأفرو- أنتيلي لباليس ماتوس هو شيء غير معاش، بل قد يمكن اعتباره شكلاً من أشكال الحداثة لا يمتك إلا مع الإسهام الإفريقي .

(*) اشبنجلر مفكر ألماني (١٨٨٠ - ١٩٣٦) له نظريته في فلسفة التاريخ وقد شرحها في كتابه تدهور الغرب الصادر سنة ١٩٢٠. [المراجع].

في هذه الأثناء أخذ يتشكل في هايتي وجزر الأنتيل موقف زنجي منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر. كان أنتينور فيرمين في كتابه تساوي العروق البشرية L'égalité des race humaines (باريس، ١٨٨٥) وهاينبال برايس في كتابه: حول إعادة تأهيل العرق الأسود في شعب هايتي: De la réhabilitation de la race noire par le peuple d'Haiti قد دحضها فكرة همجية الزنجي في أفريقيا وهايتي، ودونيته العرقية، والتمييز العنصري. لكن كتاب جين برايس مارس، بعنوان Ainsi parla l'oncle، هكذا تكلم العم بويرتو برينثيني، ١٩٢٨ كان هو الذي بدأ حركة فنية وروحية مازالت قائمة. إذ أنه لم يكتف برفض فكرة الدونية ونقص الثقافة في إفريقيا، بل درس العادات والمعتقدات التي تكاد تكون قاصرة على الأصل الإفريقي ذاته للشعب الهايتي، واصفاً أياها بأنها «مواد إنسانية رائعة يتشكل منها القلب، والوعي اللانهائي، والروح الجماعية للشعب الهايتي. أما جيل الثلاثينات وحتى الأربعينات فقد أسلم نفسه إلى نشوة حقيقية بالبدائية والأفريقية يبرز فيها رفض للقيم الثقافية الأوروبية، وحنين لإفريقيا باعتبارها الفردوس المفقود. والأمثلة التقليدية هي: لكارل برووارد: «أيها الطبل، حين ترن، تعول روحي في اتجاه إفريقيا»، ولكلود فابري: «أحسن أن روحي روح الإفريقي الأشعث»، ولغابريس كاسيوس: «آه، أعطنا إيقاعك الإفريقي العظيم، أيها الطبل العرقي المخروطي!» كما يعبر ليون لالو عن أسفه لاضطراره للتعبير عن قلبه، القادم من السنغال، باللغة الفرنسية.

وأما الروائيون، فيكرسون أنفسهم لموضوعة الفودو Vudú، ديانة الجماهير في هايتي. ويمتلئ الشعر بنباتات وحيوانات أفريقية، غريبة تماماً عن هايتي: أشجار باباب، ومطاط، وتماسيح، وقردة، ودغل، الخ. هؤلاء الكتاب، الذين يريدون أن ينزعوا ثوبهم الأوروبي ويرقصوا عرايا، والذين يمتدحون الفودو، يمارسون في الأعماق رقصاً قد تطور، رغم موسيقاه ذات الإيقاعات الإفريقية، على إيقاع عصا أوركسترا أوروبية كما يستخدمون اللغة الكريولية créole، غير المفهومة خارج هايتي وجزر الأنتيل الفرنسية، معتقدين، والحق معهم، بأنها أكثر

ارتباطاً بإفريقيا منها بفرنسا، وقد ترجم هـ. موريسو ليروا أوديب ملكاً إلى الكريولية، لكنه لم يكتف بمجرد الترجمة النحوية، بل أبدل الآلهة الإغريقية «بالمتمدنين»، وهم أرواح المجمع الفودو لهايتي.

ويعالج شاعر جزر الأنثيل الانجليزية البارز، وربما الوحيد، كلود مكاي موضوعات مشابهة لموضوعات الهايتيين: الحنين إلى إفريقيا، والحنق تجاه أوربا لاستعبادها الزنجي وإحتقارها لثقافته. كما ينتشي بحماسة من الحياة السهلة، الخالية من الهموم التي يحياها الزنجي ومن البدائية في كتابه (Home to Harlem, 1928)

ولاشك في أن المارتينيكي إيميه سيزير هو الذي استقطب كل زنجية جزر الأنثيل، وزنجية إفريقيا بدرجة كبيرة. إلا أنه لم يضع مفهومه «للزنجية» على أساس عناصر أفرو-أمريكية خالصة. لقد كانت «زنجية» سيزير إكتساباً للوعي من جانب الإنسان الزنجي في العالم أجمع. كان الهايتيون قد كرسوا أنفسهم لدحر تفوق الثقافة الأوروبية، لكن دون طعم ولا معنى.

أما سيزير، فقد رفض، في المقابل، قيم الحضارة الغربية، وأدان المنطق والعقل، وأعلن في الوقت نفسه رؤية للكون زنجية تماماً:

مرحى لمن لم يفتروا شيئاً
لمن لم يكتشفوا شيئاً أبداً
لمن لم يكبحوا شيئاً أبداً،
لكنهم ينحرفون منتشين،
إلى جوهر كل الأشياء،
جاهلين بالسطح،
تتملكهم حركة كل الأشياء
لاتشغلهم السيطرة،
لكنهم يلعبون لعبة العالم

شرراً للهب المقدس للعالم

لحمًا للحم العالم.

ينبضون ينبض العالم نفسه.

وفي الكتاب نفسه Cahier d'un retour au pays natal كراسة عودة إلى بلد

الموطن، (باريس، عام ١٩٣٩) يعرب عن كرهه للمنطق:

لأننا نكرهكم،

أنتم بعقلكم،

ونطالب بالجنون النشط،

بالجنون المتفجر لأكل لحم البشر العنيد.

ويعلن اخفاق الحضارة «البيضاء»:

انصبوا إلى العالم الأبيض

المرهق بصورة مرعبة من جهده الهائل،

ومبتكراته المتمردة تطفق تحت النجوم الصلبة،

وصلاصة الفولاذ الأزرق فيه تشرق اللحم الصوفي.

يدين جزء كبير من عمل سيزير وأتباعه بتقنيته الشعرية إلى السورالية، رغم

أن بعض المطبلين «للزنوجة» مثل الألماني «يانهايزيان» حاولوا نفي ذلك، مؤكدين

أن للفن الزنجي دائماً مدلولاً واضحاً. وفي حوار مع مجلة Casa de las

Américas دار الأمريكتين، عدد يوليو-أغسطس ١٩٥٨، يعترف سيزير نفسه

بدينه للسورالية. حين يرد على رينيه دييترقائلاً: «لقد جذبت السورالية

اهتمامي بقدر ما كانت عامل تحرير». لكنه يضيف قائلاً: «لقد كانت بالنسبة لي

نداء إفريقيا»، ويصفها باعتبارها نداءً للقوى العميقة، وللقوى غير الواعية،

وترياقاً من تسمم الديكارتية، ومن البلاغة الفرنسية. ويرد في صورة ذات مغزى:

«كانت الغوص في الأعماق. كانت الغوص في إفريقيا بالنسبة لي».

ورغم عدم إختفاء جزر الأنتيل تماماً يبدو سيزير وكأنه يزداد انشغالاً بإفريقيا،

بتاريخها، وبحياة الزنجي في كل الأنحاء، وتترك أعماله الانطباع أكثر فأكثر بأن

الإسهام الإفريقي ليس أرضية متأخرة لجزر الأنثيل بقدر ما هو إسهام لإفريقيا ذاتها. وهذه ظاهرة بالغة الغرابة.

يوجد التأثير الإفريقي في جزر الأنثيل الفرنسية والبريطانية فيما يتعلق بالعرق ولون السكان، الزواج في غالبيتهم. لكن الاستفادة من الرواسب الإفريقية في الثقافة الفولكلورية كانت ضئيلة، ولم تنتج شيئاً ذا قيمة في الأدب، اللهم سوى بضع حكايات للحيوانات مثل أنانسي الرجل العنكبوت Anansi the spider man عام ١٩٦٤ لفيليبس م. شرلوك من جامايكا. وبالمقابل فإن الحنين إلى إفريقيا، الذي تحول إلى حركة سياسية هي العودة إلى إفريقيا للجامايكي ماركوس جاري، مازالت مستمرة بين آلاف الأتباع في جامايكا، وكذلك الإلهام المأخوذ مباشرة من موسيقا مختلف أقاليم إفريقيا وإيقاعاتها وأغانيها يبدو أن لهما جذوراً عميقة وفي حالة نمو. كما يتمتع الانشغال بوضع الإنسان الزنجي في العالم المعاصر بقوة ضخمة.

إن «الزوجة»، وهي امتلاك الزنجي للوعي، ربما تكون قد ولدت في جزر الأنثيل، وربما انبعثت من الظروف الاجتماعية والاقتصادية لجزر الأنثيل، لكنها ليست حركة أنثيلية ضيقة. ففي كتابه الأخير، أقنعة Masks، لندن ١٩٦٨ يكتب شاعر باربادوس إدوارد بريثويت، Braithwaite الذي أمضى ثماني سنوات في غانا، عن ثقافة وعادات زواج الأكان Akan المتحدثين بلغة التوى Twi. ولا يتعلق الأمر بلون محلي بل باختبار أسلوب حياته وردود أفعاله الشخصية بوصفه أنثيلياً عائداً. ويستخدم إيقاعات أغان إفريقية، ويكتب قصائد تكاد تكون بكاملها في لغة التوى: ومن زوارق جديدة يصف وصوله:

في تاكورادي Takoradi كان الجو حاراً.

وكان الأخضر يصارع الأحمر

حين رسونا.

كانت دروب الطين تبهر

صوب التراب، صوب الصمت.

كانت زنجيات ملتفات بأثواب،
يزدهرن ويضحكن، بأسنان بيضاء،
وأصوات ناعمة مثل الحصى
يجرکہا بحر لغتھن .

یتسمن «أكوابا Akwaba»،

يقصدن مرحباً،

ینادین «أكوابا،

آی کوو Aye kooo» .

لقد سرت كثيراً .

ورحلت طويلاً، فمرحباً .

أنت يامن عدت، غريباً،

بعد ثلاثمائة عام . مرحباً .

هاك كرسيك .

اجلس، أتذكر؟

هاك ماء

اغسل يديك .

إنك الآن مستعد للأكل

هاك زيت نخيل الزيت

أحمر يصنع الأصابع

إنه طيب في الحر

طيب للعرق،

أتذكر؟

أما قصيدة تانو فمكتوبة برمتها بلغة التوى، لكنها بالانجليزية (أو
الاسبانية)، وما زالت تحمل إيقاع الطام - طام : *

* الطام - طام : طبل إفريقي . [الترجمه] .

Dam دام

Dam دام

Damarifa due داماريفا دوى

Damarifa due داماريفا دوى

due دوى

due دوى

due دوى

لمن ينظر الموت

لمن

لمن ينظر الموت؟

أنا يتيم

وحين أتذكر موت

أبي،

تسبح مياه عيني

فوقي .

دام

دام

داماريفا

داماريفا دوى، إلخ .

وثمة أمر هام آخر هو أنه في جزر الأنثيل المتحدة بالاسبانية، وفي أقاليم أمريكا الأخرى حيث توجد نواة كبيرة من الزنوج (الإكوادور، كولومبيا، فنزويلا، البرازيل)، استمد الكتاب والفنانون موادهم من جعبة الفولكلور الأفرو-أمريكي. حيث يكتب كاتب مثل أدالبرتو أورتيث قصائد مثل (إسهام) في، (الحيوان الجريح)، (كتبر، ١٩٥٩) على طريقة نيكولاس جيين. وفي هذه القصيدة تظهر أبيات مثل:

دم إفريقيا الدافء يغزو،
دم الجنس الملون،
لأن الروح، روح أفريقيا،
التي جاءت مقيدة بالأغلال،
أعطت هنا في أرض أمريكا
قرفة وقنديلاً.

إلا أن أورتيت يهتم بما هو إفريقي في الإكوادور، ولا يريد العودة إلى أفريقيا،
ولا استيراد نماذج أدبية من الكتاب الأفريقيين. والأمر نفسه يجري في البرازيل،
حيث يشعر الزنجي والخلاسي بأنها برازيليان أقحاح، برغم أن البرازيل قد
تكون البلد الذي نجد فيه أقوى ميراث إفريقي من الفولكلور والدين. وربما كان
هذا بالضبط هو السبب.

٣ - إسهامات أوروبية غير أبييرية.

(أ) الهجرة.

ربما كان من الحتمي أن تظهر كتابات حول المهاجرين في بلدان معينة مثل
الأرجنتين، وأورجواي، والبرازيل في المقام الأول.

وعموماً يظهر المهاجر في شكلين. الأول في تعارض بل حتى في صدام عنيف
مع أسلوب الوجود، والعادات والتحاملات التي يجباها الكريول، يحدث هذا في
أعمال مثل الجرينجا (١٩٠٤) للأورجواي فلورنسيو سانتشت والجاوشو
اليهود (١٩١٠) للأرجنتيني ألبرتو جرتشونوف، لكن الأجنبي عموماً ينتهي بأن
يصبح مقبولاً ومتكاملاً. ومثل هذه الأعمال تحمل خاتمة متفائلة وسعيدة. أما
الشكل الثاني الذي يظهر فيه المهاجر فيمكن أن يضم عناصر من الأول -
احتكاكات، واصطدامات، وصراع مع الطبيعة ذاتها - لكنه في الوقت نفسه
يطرح مشكلة الكريول، الذي هو أدنى من وصل حديثاً في بعض الأحيان. وثمة
لمحات من هذا الاتجاه منذ «مقدمة» فاكوندو لد. ف. سارميتو (١٨٤٥) وحتى

تاريخ عاطفة أرجنتينية (١٩٣٥) لإدواردو مايا. إلا أن رائعة هذا النوع الكتب هي بلاشك كتاب كنانا Canaa (١٩٠٢) للبرازيلي غراسا أرانبا ga Aranha والأمريكية. الأمر هنا لا يتعلق برواية ذات تطور بسيط وخاتمة سعيدة وإنما في الأول تبرز تفوق المستوطنين الألمان فيما يتعلق بالمقدرة على العمل ورغبة الإند بالمقابلة مع عدم حماسة الكريول. ورغم ذلك، يعترف ميلكاو، وهو شريك ومعدبة، بأن عظمة البرازيل تتكون من هزيمتها لطبيعة عاتية لا السيطرة عليها. هذا العمل الغني بالأفكار وبالمناظر الواقعية التي لا يمكن للأسف تلخيصه في بضعة فقرات. لقد أفادت موضوعه المهاجر، إذ فحص نتائج الهجرة على الحياة القومية كما أفادت كحافز لتقييم القيم القوية

(ب) تأثيرات أدبية

اعتباراً من فترة الاستقلال بدأت التأثيرات الأوروبية غير الهسبانية تترك واضحة في الآداب الهسبانو-أمريكية. في البداية ساد التأثير الفرنسي بطريقة مطلقة، وكانت التأثيرات البريطانية أو الألمانية تصل عادة من خلال الفرنس وفي الشعر كما في الرواية والقصة تظهر بعض عناصر من الرومانس والرومانتيكية، بالطبع، هي اتجاه متعدد الجوانب: وهي رد الفعل المنع للكلاسيكية الجديدة، والتمركز حول الذات، والتاريخية هي بعض خصائص لكن الكتاب الأمريكيين اللاتين اختاروا من بين الملامح المتعددة للروما أكثر ما يناسبهم.

النقطة الأولى، القومية بأوسع معاني الكلمة: كوصف الطبيعة وفق شاتوبريان، وأوسيان، وروسو، وفنيمور كوبر، والتاريخية بتأثير كبر والترسكوت، وربما من خلال الترجمات العديدة لأعماله في إسبانيا. وكان الوسيط ينفرهم، ولعل ذلك لأنه يجعلهم يتذكرون أكثر مما يجب الأسباني، ومن ثم فضلوا مقاطع من فترة الغزو-يقوم فيها الهندي بدور الله الطيب وهو يناضل من أجل حريته ضد الإسبانين الجشعين المخادعين - و: من حرب الاستقلال. وثمة كذلك ميل إلى استخدام نزعات إقليمية لغوية

في السلخانة، لاستفان اتشفيريا، ومارتين فييرو، لخوسيه إرناندث، مازالت تتمتع بكثير من السمات الرومانتيكية (ففي شخصية مارتين فييرو كثير من سمات المتمرذ المناهض للمجتمع، ومن البطل اللعين عند بايرون، ودي موسيه، واسبرونثيدا، الخ).

النقطة الثانية، ولعلها متصلة بالنقطة الأولى، هي أدب العادات، الذي يمكن أن يكون قد نشأ في إسبانيا. فسارميتتو، على سبيل المثال، الذي تعد روايته فاكوندو من أدب العادات في جزء كبير منها، لم يكن يتأثر من بين معاصريه إلا بلارًا Larra، لكن لارًا، كما هو واضح، كان بالغ التأثير بالأدب الفرنسي.

النقطة الثالثة، هي أن جاذبية بلزك كانت ضخمة واستمرت حتى القرن العشرين. وكان بلزك في روايته: الكوميديا الإنسانية La Comedie humaine بالغ النفع كنموذج لرسم ألوان المجتمعات الجديدة في طور التكون والتطور. إلا أن القرن التاسع عشر والحق يقال لم ينتج في أمريكا اللاتينية تقريباً روايات جيدة. واثنان من أفضلها هما: ثيشيليا بالديس، للكوبي ثيريلو بيايردى - البلازكي جداً رغم ذكره أن غماذجه تكمن في سكوت ومانزوي - وماريا لخورخي إيساكس، حيث يظهر واضحاً للعيان تأثير شاتوبريان.

والتأثير الثاني، الفرنسي جداً هو الآخر، جاء مع حركة الحداثة، ويتعلق بالشعر في المقام الأول. إذ أن كون الحداثة مزيجاً من البارناسية والرمزية جعلها تدبر ظهرها لأمريكا (باستثناءات مثل خوسيه مارتى وسانتوس تشوكانو). واتبع المحدثون الكونت دي ليل وخوسيه ماريا إيريديا، باحثين عن موضوعاتهم في اليابان، والصين، وفي شرق ألف ليلة وليلة، والأسوأ من ذلك أنهم قلدوا مذهب الانحطاط، والتسامي بالحواس، «السحر الإيحائي» للكلمة، مقلدين رمزية أكثر الرمزيين بساطة، مثل فيرلين ومالارميه في أوائله. صيغوا أدباً لصفوة صغيرة مثقفة، إن لم تكن فظة. وكانت مواقفهم التي تماثل مواقف دعاة الانحطاط، في غير موضعها وعبثا كانت كذلك، في مجتمع كان كل شيء فيه ينتظر الإنجاز والعمل.

في هذه الأثناء، كان التيار الرئيس للرواية يجري في مجارٍ أخرى. فقد اتبع مؤلفون من أمثال ماريانو أنثويلا موباسان، وزولا، ودودييه، وأبلاً أخرى الواقعية - الطبيعية. كذلك بقي تأثير بلزاك، كما يلاحظ عند أنثويلا ومحاولة أن يصف في رواياته «البرجوازية الجديدة»، رغم أن أسلوبه يقترب أكثر من موباسان في إيجازه. وفي بعض الكتاب، نجد مزيجاً غريباً من الواقعية، والرومانتيكية، والحداثة، مثلما في (الدوامه) لإيوستاسيو ريبيرا، أو في (جنس من البرونز)، للبوليفي أليدس أرجيداس.

ويتعرف خوسيه بيلاسما في رومولو جايغوس على تأثيرات من تولستوي، وداروين، ودانوتزو، ونيشيه، لكنها ليست تأثيرات أدبية على وجه الدقة، فمن المشكوك فيه أن تكون شخصيات مثل سانتوس لوتاردو في دونيا باربارا (١٩٢٩)، وماركوس بارجاس في كانايما (١٩٣٥) مستلهمة من الإنسان الأرقى للفيلسوف الألماني. كان الرجل الذكوري، ذو الفعل المنفع، موجوداً فعلاً في الأدب الأمريكي اللاتيني.

ويمكننا أن نمضي في إيراد التأثيرات أو التأثيرات المحتملة، لكن ذلك لا جدوى له. فالحقيقة هي أن الكاتب الأمريكي اللاتيني، سواء كان روائياً أو شاعراً، باستثناء بعض المحدثين، أراد أن يخلق أدباً ذا طابع قومي أو أمريكي لاتيني خالص.

وقد حدث الشيء نفسه مع الروائيين المعاصرين، مثل كارلوس فوينتس، وخوليو كورتاثار، وجابريل جارتيا ماركيث، وإرنستو ساباتو، الخ. فلدى فوينتس ثمة تأثيرات محتملة لجيمس جويس (من يوليسيز في موت آرتميو كروت ومن صحوة فينيجان في تغيير الجلد)، ويبدو «تيار الوعي» لدى كثيرين منهم، من السيد الرئيس، لميجيل أنخل أستورياس، وحتى إرنستو ساباتو. ومن المحتمل وجود تأثير لفوكنر في مائة عام من العزلة، لجابريل جارتيا ماركيث، لكن الواقع والحساسية الأمريكية اللاتينية تتخلل وتنفذ في رواياته لدرجة تصبح معها قضية التأثيرات أمراً يكاد يكون أكاديمياً تماماً. وكما قال بابلو نيرودا عن حق فإن: «عالم

الفنون هو محترف كبير يعمل فيه الجميع ويساعد بعضهم بعضاً، رغم أنهم قد لا يعلمون وقد لا يصدقون. ونحن، في المقام الأول، نلقى العون من عمل من سبقونا. ومن المعروف أنه لا وجود لروين داريو بدون جونجورا، ولا لأبوليلير بدون رامبو، ولا لبودلير بدون لامارتين، ولا لبابلو نيرودا بدونهم جميعاً» (١٢)، وبالنسبة للرواية، يكتب فارجاس يوسا: «إنني أوضح أن الأوروبيين، حينما كان لديهم بروست وجويس، لم يكونوا يكادون يهتمون أو لم يهتموا مطلقاً بسانتوس تشوكانو أو إليوستاسيو ريبيرا. لكن الآن، حين لم يعد لديهم سوى روب - جرييه، وناتالي ساروت، وجورجيو بازاني، فكيف لا يديرون رؤسهم خارج حدودهم بحثاً عن كتاب أكثر إثارة للاهتمام، أقل سبائاً وأكثر حيوية؟ ابحثوا في الأدب الأوروبي للسنوات الأخيرة عن كاتب يمكن مقارنته بخوليو كورتاثار، أو عن رواية من نوعية (قرن الأنوار)، أو عن شاعر شاب ذي صوت وعمق صوت الشاعر البيروي كارلوس جرمان بي German Belli وانقلابيته، لن تعجبوا في أي مكان. إن الأدب الأوروبي يجتاز أزمة تفاهة خفيفة وهذا ما حبذ انتشار الكتاب الأمريكيين اللاتين في أوروبا» (١٣).

بإدائهما هذه التعليقات، من الواضح أن نيرودا وفارجاس يوسا Llosa لا يحاولان نفي التأثيرات الأجنبية، بل يحاولان التأكيد على أن تلك التأثيرات، مهما بلغت أهميتها، لا تشكل جوهر الأدب الأمريكي اللاتيني عموماً، وأن هذا الأدب يهضمها ويتمثلها، ويخلق باستخدامها شيئاً خاصاً به، وعالمياً في الوقت نفسه.

إلا أن التجربة الحية الأمريكية اللاتينية هي ما تفيد كمنصة انطلاق إلى ماهو روحي وماهو نفسي، كما تفيد في تقديم الواقع الأمريكي. ودون الوقوع في هاجس «أصالة الأدب الأمريكي اللاتيني، يمكن التأكيد على أن أدباً ذا ميسم لا

(12) Pablo Neruda y Nicanor Parra, Santiago de Chile, 1962, p. 54

(13) Saludo al margen, en Margen, París, núm. 1. octubre- noviembre de 1966.

تخطئه العين قد خرج من هذه البوتقة من التأثيرات - تأثيرات السكان الأصليين ،
والتأثيرات الأفريقية ، والأوروبية ، والإسبانية بالطبع . والدليل ، كما يعلن
بارجاس يوسا ، ولعله يعلنه بكبرياء مفرطة ، هو أن هذا الأدب يترجم إلى كل
لغات الثقافة تقريباً ، والأهم من ذلك أن أعمال مؤلفين أرجنتينيين ومكسيكيين ،
وكوبيين وتشيليين ، تقرأ الآن بنهم في كل أمريكا اللاتينية وفي إسبانيا ذاتها .



الفصل الرابع الوحدة والتنوع

خوسيه لويس مارتينيث*

José Luis Martinez

نحن جنس بشري صغير، نملك عالماً قائماً بذاته، محاطاً ببحار مترامية، جديداً في كل الفنون والعلوم تقريباً رغم أنه، على نحو ما، قديم في استخدامات المجتمع المدني.

سيمون بوليفار

١ - مُرْكَبُ أمريكا اللاتينية

الخصوصية الأولى لأمريكا اللاتينية هي وجودها بوصفها كذلك، أي بوصفها مجموعاً من واحد وعشرين (١) بلداً تضمها روابط تاريخية، واجتماعية، وثقافية

(*) ناقد مكسيكي (ولد في جاليسكو ١٩١٨) من اعماله الأساسية: موقف الأدب المكسيكي المعاصر (مكسيكو ١٩٤٨)، الأدب المكسيكي في القرن العشرين (مكسيكو ١٩٤٩). التعبير القومي (مكسيكو ١٩٥٥). الوحدة والتنوع في الأدب الأمريكي اللاتيني (مكسيكو ١٩٧٢). أستاذ في الجامعة الوطنية المستقلة في المكسيك.

(١) الواقع الراهن لأمريكا اللاتينية أعقد من المنظومة البسيطة التي ظلت قائمة حتى أواسط القرن. المجموع الأصلي لا يزال مكوناً من واحد وعشرين بلداً (الأرجنتين، بوليفيا، البرازيل، كولومبيا، كوستاريكا، كوبا، تشيلي، جمهورية الدومينيكان، إكوادور، جواتيمالا، هايتي، هندوراس، المكسيك، نيكاراغوا، بنما، باراجواي، بيرو، بورتوريكو، السلفادور، أوروجواي، فنزويلا). أما بورتوريكو فهي ولاية حرة منضمة إلى الولايات المتحدة وتحمل مواطنوها جنسية الولايات المتحدة. وبعد عام ١٩٦٠ ظهرت أربعة بلاد جديدة هي جامايكا، وباربادوس، وترينيداد مع توباغو، وجويانا، ناطقة بالانجليزية أساساً، وتكون جزءاً من «الكومنولث البريطاني».

بالغة العمق تجعل منها وحدة بمعان كثيرة. هناك مجموعات أخرى من البلاد ترتبط بتاريخها وبجنسها، بلغتها وبيدائتها، أو بأحلاف سياسية أو اقتصادية، لكن ليس من المألوف أن تجتمع كل هذه الروابط، وأقل من ذلك أن تكون السمات المشتركة، كما هو حال أمريكا اللاتينية، أقوى من إرادة التمييز الفردي بينها وكذلك أقوى من الخلافات.

هذه الشعوب، التي تفتersh أكثر من نصف القارة الأمريكية، غزاها واستعمرها الإسبان والبرتغاليون في أوائل القرن السادس عشر (٢). ومنذ ذلك الحين احتفظ تسعة عشر بلداً منها باللغة الإسبانية، واحتفظ بلد واحد، متسع كأنه قارة، باللغة البرتغالية (٣)، وشهدت تاريخاً، وتكويناً ثقافياً، وتطوراً أدبياً متوازياً. ومن ناحية أخرى، كانت توجد في أمريكا مجموعات سكانية، وثقافات أصلية، وظروف جغرافية خاصة في كل واحدة من مناطقها. وقد فرضت على الناس،

== ويحدد اسم أمريكا اللاتينية، اصطلاحياً وبصورة غير دقيقة، مجموع البلدان الاحدى والعشرين الأولى، التي يتكلم منها الإسبانية تسع عشرة دولة، وتكلم البرازيل البرتغالية، وهايتي الفرنسية. وحين يجري التحدث بصورة شاملة عن البلاد الناطقة بالإسبانية، يقال هسبانو-أمريكا أو أمريكا-الهسبانية، وحين تدرج البرازيل، يقال إيرو-أمريكا.

والشائع أن تدرج البلاد الأربعة حديثة الاستقلال في إقليم فرعي يسمى بلاد الكاريبي أو جزر الأنثيل، وتعد ضمنه كذلك في بعض الأحيان بلدان المنطقة الأخرى الواقعة في القارة.

(٢) كان الإسبان والبرتغاليون هم المستعمرين الأوائل والذين احتلوا مناطق أكثر اتساعاً. وبعدهم قدم كذلك فرنسيون، وهولنديون، وإنجليز، احتلوا مناطق متفرقة. انظر. Silvio Zavala, El mundo americano en la época colonial, México Porrúa, 1967, 2, vols.

(٣) من الـ ٤, ٢٥٤ مليوناً من السكان الذين يشكلون تعداد أمريكا اللاتينية (١٩٦٨)، يتكلم ٢, ١٦٤ مليوناً، أو ٦٤, ٥٪ الإسبانية، ويتكلم ٦, ٥٨ مليوناً البرتغالية في البرازيل، أي ٤, ٣٣٪ ويتكلم الباقون الفرنسية والانجليزية. وتحمل الإسبانية المركز الخامس بين أكثر اللغات انتشاراً في العالم. والأربعة السابقة عليها هي الماندارين (الصينية)، والانجليزية، والروسية، والهندية.

والثقافات، والطبيعة، نماذج أيبيرية عامة تجذب التهجين أو العملية الموحدة، أي خلق جماعة من الشعوب نسميها أمريكا اللاتينية، تتمتع بلغات، وتكوين ثقافي، ودين، وتركيب عرقية وبنيات اقتصادية واجتماعية بالغة التشابه.

كل هذا المركب من الظروف الخاصة، وإدراك المثقفين في أمريكا اللاتينية أنهم امتداد أمريكي لثقافات أوروبية، وتعرفهم على جذور هندية فيهم ذات سمك وعمق متفاوتين، والإحساس بأنهم جزء من جماعة تتكون من بلدان متماثلة في جوانب عديدة، كل هذا يمكن أن يفسر التساؤلات الملحة التي اعتاد هؤلاء المثقفون الأمريكيون اللاتين طرحها حول هويتهم، وحول أصالتهم، وحول طبيعة ثقافتهم. وعلى طول القرن التاسع عشر ظل المفكرون الأمريكيون يتأملون بشكل متصل في وجود أمريكا، ووضعها، ومصيرها، وفي القرن الحالي تبدأ دورة من التساؤلات الذاتية أكثر منهجية مع ظهور ستة مقالات بحثاً عن تعبيرنا (١٩٢٨) لهدرو إنريكث أورينا. وسرعان ما سيتم الانتقال إلى الاستقصاء عن جوهر كل واحدة من القوميات الثقافية. كان انهيار أوروبا، عند نهاية الحرب العالمية الثانية، والوجودية التي كانت عندئذ في أوجها، قد حفزاً تلك الاستقصاءات حول وجود ومصير أمريكا، وحول السمات المستقلة للثقافات القومية. وقد انقضت الموجة، والآن، بدلاً من التنظير، ينشر الأمريكيون اللاتين أدهم في العالم ويتحدثون ويكتبون عن جوانب امتياز شعرائهم وروائيهم، دون أن يشغلهم ما إذا كانوا يعبرون عن أمريكا أو عن بلدانهم المختلفة أم لا يعبرون.

٢ - القرن التاسع عشر والتدريب على الحرية.

إن الأدب الأمريكي اللاتيني للقرن التاسع عشر هو أدب فترة تدريب وتأهيل. وكان لابد للتدريب الأول أن يكون التدريب على الحرية وعلى الوعي الهوية. كانت البلدان الجديدة قد أصبحت مستقلة رسمياً، ومن ثم، طرحت ضرورة مد ذلك الاستقلال إلى مجال النفوس، وضرورة تحقيق ما كان يسمى حينئذ باسم «الاعتاق الذهني». وبالتالي خلق ثقافة أصيلة. وخلال الثلث الأول من القرن سيكتسب الأدب شحنة إيديولوجية مكثفة ستجعله يشارك، بطريقة

ممتازة، في العملية المركبة للتطوير الثقافي. لن تبلغ أي مهمة لاحقة مبلغ القوة، التي كانت تتمتع بها، في أمريكا اللاتينية، تلك المهمة التي تستهدف تحقيق اعتناقنا الأدبي، إذ كان نضالها من أجل توطيد الوجود الأدبي نفسه والخاص بأمريكا. (٤)

وبالفعل، فإن الأجيال الأمريكية اللاتينية التي ظهرت نحو سنوات الثلاثينات من القرن التاسع عشر، حين بدأت تهدأ أو تحل النزاعات الداخلية بين الجمهوريات الجديدة باستثناء البرازيل التي ظلت مملكة مستقلة حتى عام ١٨٨٩ حين انتقلت إلى النظام الجمهوري -، قد نبئت عن جدارة برنامج خلق أدب يعبر عن طبيعتنا وعن عاداتنا. وكرس شعراء، وروائيون، ومسرحيون، وكتاب مقالات أنفسهم بحماسة، وفي كل بلدان الإقليم، لمهمة التغيي بروعة الطبيعة الأمريكية ونسخ واستكشاف خصوصيات طابعنا وعاداتنا، خصوصاً تلك العادات الشعبية التي تتمتع بأكبر قدر من النكهة والألوان الزاهية.

وفي إطار البانوراما الأدبية المعقدة للقرن التاسع عشر في أمريكا اللاتينية، بقوائمها التي تضم آلاف الكتاب وتعددية الاتجاهات والتيارات الأدبية فيها، تتميز ثلاثة جوانب بارزة ونموذجية: قصص العادات، والشعر الجاوش مع شعر الحياة الشعبية، ونثر المفكرين.

(أ) حكاية العادات.

تمشت «لوحة العادات» تماماً مع الوصف الأدبي لمجتمعات أمريكا اللاتينية الأكثر تطوراً، عند أواسط القرن التاسع عشر، والتي كانت قد ثبتت فيها عادات يومية وأنماط شعبية. كان كتاب العادات يصفون مجتمعاً في حالة تحول: كانت لا تزال هناك قوالب واستخدامات من العصر الاستعماري في الطبقات العليا، لكن الاستقلال الحديث قد بعث العديد من المشكلات وأظهر بوضوح النزاعات

(4) Cf. José Luis Martínez, La emancipación literaria de México, México, Antigua Librería Robredo, 1955.

والتفاوتات الاجتماعية، التي كانت لوحات أو مقالات تسخر منها، بروح لاتزال مرحلة.

إن الرواج الذي بلغته نزعة العادات، وخصوصاً في البيرو، والمكسيك، وكوبا، وكولومبيا، وتشيلي، وفنزويلا، لم يكن يرجع إلى مجرد الرغبة في محاكاة النماذج الإسبانية - كما لدى ميسونير ورومانوس Mesonero Romanos، ولاراً Larra، وإستيبانث كالديرون Estébanez Calderón -، بل كان يستجيب كذلك لإلحاح تحديد الهوية الذي كان يشعر به كتابنا، ولذلك البحث عن التعبير القومي والأصيل.

وأكثر فروع مذهب العادات ازدهاراً هو الرواية. لم يكن مجرد تجميع لوحات العادات كافياً لخلق رواية جيدة، وربما بسبب فهم الأمر على هذا النحو، لم يقبل التحدي ولم يتصد للوصف الأعمق والأشمل للمجتمعات الجديدة سوى أكثر نفوس ذلك العهد موهبة. ويقبول هذا التحدي، أخذ بعض من أفضل الروائيين في الانتقال، بصورة واعية أحياناً، وتحت ثقل الشخص والمشهد التي تحمل طابع نزعة العادات، من الرومانتيكية إلى الواقعية، معلنين بذلك نضج الرواية في أمريكا اللاتينية.

وقد أسهم السلام الذي تمتعت به البرازيل خلال القرن التاسع عشر - على نقیض المنازعات المستمرة في أمريكا الهسبانية - في ازدهار الرواية في هذا البلد خلال النصف الثاني من القرن، وهذا الفن الروائي، في مجموعه، يعد أهم فن روائي في أمريكا اللاتينية في تلك الفترة.

ويعد جواكيم ماريما ماشادو دي إسيس Joaquim Maria Machado de Assis (١٨٣٩ - ١٩٠٨) الشخصية البارزة للأدب البرازيلية. كانت حياته نضالاً مؤثراً وصامتاً. هذا المولد، الفقير، المتلعثم الذي تنتابه نوبات الصرع، هزم بصورة جذرية مثالبه التي لاتلمس في أعماله ظلاً واحداً من ظلال طفولته، حتى يبقى مع الإنسان، مع الرجال والنساء العاديين للطبقة المتوسطة البرازيلية،

مع المشكلات والعواطف السوقية لأجسادهم وأرواحهم. كذلك أدار ظهره للغة، وللإنسان الأرضي الذي تعذبه عواطف محموعة، ولبذخ الأسلوب، لي طرح على بلده ذلك الوجه الآخر، البرازيلي بدوره، للاسترخاء والجدية، للدعابة الراقية التي تهيج قراءه بحدة ورهافة صورها. وقد كتب ماتشادو دي أسيس، بصدد أليينكار، كلمات تفسر كذلك أسلوبه هو: «هناك طريقة للنظر وللإحساس تعطي النغمة الحميمة للقومية، بصرف النظر عن الوجه الخارجي للأشياء» (٥) وفي رواياته العظيمة، مذكرات براث كوباس بعد موته (١٨٨٠)، و كينكاس بوربا (١٨٩١)، ودون كازمورو (١٩٠٠)، ومن قصصه الرائعة، نجد ما تشادو دي أسيس، البرازيلي الحميم، واحداً من كبار القصاصين العالمين.

كذلك ظهر في كولومبيا روائيو عادات جيدون خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من بينهم يمثل توماس كاراسكييا Tomás Carrasquilla (١٨٥٨ - ١٩٤٠) إحدى لحظات الذروة لمذهب العادات الأمريكي اللاتيني. وحالة هذا الكاتب الكولومبي الذي يكاد يكون مجهولاً حالة فريدة. فإنه بتواريخ نشر أعماله (١٨٩٦ - ١٩٣٥) يتطابق مع ذروة الحداثة ومع بداية الرواية الحديثة. ورغم أنه عرف جيداً كتاب عصره، فقد حبس نفسه في إقليمه أنتيوكيا حتى يجد ذاته، ويحاول أن يفهم أناس زمانه. وهكذا حقق أعمالاً تقع شكلياً في إطار مذهب واقعية العادات، الذي كان مهجوراً في تلك السنوات، لكنها ذات نوعية جمالية نادرة، ورؤية إنسانية نافذة، وإعادة خلق للغة الشعبية وجده في داخله، وجعل منه جزءاً من أسلوبه الأدبي. وقد كتب قصصاً عديدة وأربع روايات طويلة، فاكهة موطني (١٨٩٦)، حول قريته في إقليمه، والعظمة (١٩١٠)، حول مجتمع مدينة مدين، ومركيزة يولومبو (١٩٢٦)، حول ماضي إحدى مدن أنتيوكيا في القرن الثامن عشر، ومن زمن بعيد (١٩٣٥ - ١٩٣٦)، وهي

(5) J. M. Machado de Assis, «A estatua de José de Alencar.» Páginas recolhidas, en Obras completas, Rio de Janeiro. Jackson Inc. 1944, pp 279- 280.

استرجاع شامل لتجاربه الخاصة وللأوساط التي عرفها. إن كاراسكيا روائي عظيم لكل العصور، وربما بدأ يحيا بفضل شهرة أحد مواطنيه في السحر الروائي.

أما رواية العادات المكسيكية فلديها روائيان بارزان، هما باينو Payno وإنكلان Inclan. وأهم روايات مانويل باينو (١٨١٠ - ١٨٩٤)، قطاع طرق الديو فريو (١٨٨٩ - ١٨٩١)، وهي كوميديا إنسانية بالغة الظرف للحياة المكسيكية خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر. ولأنها مكتوبة على شكل رواية مسلسلة، نقرأ على «حلقات»، لاتندر فيها التفاصيل المفزعة، لكنها، بالإضافة إلى هذه الحيل، تتضمن أوصاف عادات لكل الطبقات الاجتماعية لتلك الفترة تقريباً، منظورا إليها بتعاطف وبراعة روائية بالغين. أما شخصية لويس إنكلان (١٨١٦ - ١٨٧٥)، فهي شخصية فريدة. إنه «مزارع» بالقدر الذي يكفي كي يترك لنا شهادة حب للأرض وللأساليب التقليدية charrerías وعمله الأساسي، أستوثيا (١٨٦٥ - ١٨٦٦)، وهي الحكاية الفضفاضة لمغامرات عصابة من الفرسان الريفين مهربي التبغ، هي بانوراما زاهية وودية للحياة الريفية المكسيكية في أواسط القرن التاسع عشر.

ونجد تنوع وتناقضات طبقات المجتمع الكوبي في العصر الإستعماري موصوفة بواقعية في رواية ثييليا بالديس (١٨٣٩ - ١٨٧٩) لثيريلو فيافردي (١٨١٢ - ١٨٩٤) Cirilo Villaverde، رائد الرواية في بلده. أما قصاص الحياة التشيلية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر فكان ألبرتو بلست جانا (١٨٣٠ - ١٩٢٠) Alberto Blest Gana الذي وصف، بتأثير بلزك، الأجواء التشيلية وعدم إمكان التواصل بين الطبقات.

(ب) الشعر الجاوشى.

في أواسط القرن التاسع عشر، كانت رقعة الأرجنتين الشاسعة قليلة السكان جداً. وقد كتب سارميينتو في فاكوندو (١٨٤٥) أن «العيب الذي تعاني منه جمهورية الأرجنتين هو الاتساع، فالصحراء تحيط بها من كل جانب». في تلك

الفيافي، وسهول البامبا الشاسعة، وأثناء تعقب وتصفية الهنود، أخذ يتشكل منذ أواخر القرن الثامن عشر طراز من راعي البقر الجوال، الكريول أو الخلاسي، وأصبح يطلق عليه اسم الجاوشو(٦). كان سكان سهول البامبا الفريدين هؤلاء يقيمون بفضل وفرة الخيول والأبقار البرية، ويرتدون زيّاً مميزاً ويتجولون دون توقف من موضع إلى موضع. وحوطهم وحول أنواعهم - مقتفو الأثر، والدليل، والجاوشو الشرير، والمغني أو المنشد - الذين وصفهم سارميتتو في صفحات رائعة، أخذت تنشأ أسطورة زاهية الألوان.

إن حياة التجوال التي يحياها الجاوشو، واللهجة الفريدة التي يعبرون بها عن أنفسهم، ومغامراتهم، وحكمتهم ووضاعتهم قد وجدت في الأرجنتين وفي أوروجواي سلسلة من الشعراء الذين حولوا تلك الميثولوجيا إلى إبداع أدبي فريد، هو الشعر الجاوشوي. ومن الناحية الشكلية، فإن هذه القصائد تعد، مثل المواويل corridos المكسيكية، امتداداً للموال Romance الإسباني القديم، وعلى غرارها، تكتب في أبيات ذات ثماني مقاطع، باستثناءات قليلة. وقد حققت القصائد الجاوشوية انتشاراً شعبياً استثنائياً. وطبعت في مئات الطبعات، وكانت تقرأ حول النار بينما يدور على الحضور شاي الماتي* Mate، وكان الكثيرون يحفظون مقاطع كبيرة منها عن ظهر قلب. وفي عام ١٨٩٤، إحتفى أونامونو بالجدور الإسبانية لقصيدة مارتين فييرو، وبعدها بعام، أكد ميننث إي بيلايو أن القصائد الجاوشوية هي «أكثر الأعمال أصالة في الأدب الأمريكي الجنوبي» وأن مارتين فييرو هي «رائعة نوعها».

وأول من كتب الشعر باللهجة الجاوشوية، وهو الأروجواي بارتولوميه هيدالجو

(٦) يبدو أن كلمة جاوشو Gaucho مشتقة من الكلمة الكتشوا huacho التي تعني، يتيم، مهجور، جوال أو من الكلمة الأروكانية gachu التي تعني رفيق. * Mate الماتي: أو عشب الباراجواي. عشب يعد منه شراب الماتي أو شاي الماتي يوضعه في ماء ساخن وسكر مثل الشاي تماماً. يقدم في جوزة ويمص بأنوبة من الفضة أو يقدم في اكواب عادية. يعد شراباً منشطاً ومغذياً ومفيداً للمعدة - [المترجم].

(١٧٨٨ - ١٨٢٢) Bartolomé Hidalgo، كان يكتب «الأغنيات الشعبية Cielitos» والمحاورات الوطنية منذ عام ١٨١١ وقد استبق نغمة القصائد الجاوشية العظيمة وموضوعاتها ومشاهدها المميزة. وعلى غرار معاصره، المكسيكي فرناندث دي ليثاردي Fernández de Iizardi، كان إيدالجويبيع في شوارع بوينوس أيرس «الأغنيات الشعبية» التي يكتبها. أما هيديلاريوأسكسوبي (١٨٠٧ - ١٨٧٥)، Hilario Ascasubi، الكريول الأرجنتيني، فقد عاش تجارب عديدة. فقد كان بحاراً وجندياً في الحروب الأهلية، وارتحل في أوروبا وأمريكا ومارس مهناً مختلفة. ولعب الورق مع الزعيم فاكوندو كيروجا Facun- do Quiroga واستمع إليه وهوتلو فصولاً كاملة من الإنجيل. ومن بين أعماله الجاوشية الوفيرة تتميز سانتوس فيجا (١٨٥٠ - ١٨٧٢) Santos Vega، وهي قصيدة ضخمة مكونة من حكايات قصيرة وأوصاف للعادات السائدة في سهول البامبا.

ويشكل الأرجنتينيان إستانيسلان دل كامبو (١٨٣٤ - ١٨٨٠) Estanislao del Campo وخوسيه هرناندث (١٨٣٤ - ١٨٨٦) José Hernández الدفعة الثانية من الشعراء الجاوشيين. ومثل أسكاسوبي، الذي كان أحد أصدقائه ومعجبيه، اشترك دل كامبو كذلك في الحروب الأهلية في بلده. وكتب أشعاراً باللهجة الشائعة لكنه مدين شهرته لقصيدة فاوست Fausto (١٨٦٦)، وهي قصيدة تقص حوار شخصين جاوشيين، حضر أحدهما عرض أوبرا فاوست لجونوه، وبظرف ودعابه، يرويها، ويعلق عليها، ويحللها كما لو كانت وقائع حقيقية. أم خوسيه إرناندث فقد عرف وتعلم الحياة الجاوشية بفضل الأعمال التي كان أبوه يديرها في الريف. وعمل موظفاً عمومياً، وناثباً وصحفيًا مناضلاً. وأعظم أعماله، الجاوشو مارتين فييرو (١٨٧٢) El Gaucho Martín Fierro، هوقيمة وخلاصة هذا النوع الأدبي. وهذه القصيدة الأولى هي حكاية ترمز مارتين فييرو، المنشد، ضد الحضارة، التي يعتبرها ظلماً واضطهاداً. فقد انتزعوه من حياته الهانئة، وفرضوا عليه فظاعة الخدمة العسكرية وبؤسها على

الحدود حتى فروتحول إلى «جاوشو شرير»، مشاكس، وسكير، وقاتل. والجزء الثاني، عودة مارتين فييرو (١٨٧٩) La vuelta de Martín Fierro، تحكي حياة البطل مع الهنود، الذين لاذ بهم، وعودته إلى أرض البيض. وقد أصبح مارتين فييرو عجوزاً يتذكر ويتأمل.

وإحدى مميزات مارتين فييرو هي الصدق الانساني لبطلها. فقد جرت له المصائب إلى الشر لكن يظل في داخله نقاء لا يفسد، واحترام عميق لقانون غير مكتوب للشجاعة والتعذيب. كذلك ثمة تقابل شديد التوفيق بين الدينامية الفتية للجزء الأول وبين نغمة الاسترجاع والموعظة التي تسود الجزء الثاني. وعلى طول القصيدة نجد امتلاكاً فائقاً للغة ولحيلاها. إن اللهجة الجاوشية تكتسب، في يراع خوسيه إرناندث، كل طاقاتها.

(ج) نثر المتمدنين

ظهرت في أمريكا اللاتينية في القرن التاسع عشر ظاهرة فريدة. إذ لانصادف أفضل النثر في الأدب الخالص، بل في التأملات الاجتماعية حول مساوئ مجتمعاتنا، وفي المرافعات في سبيل الشؤون المدنية، وفي التأملات التاريخية، وفي الكتابات الجدالية والصدامية، وأحياناً في النقد الأدبي. وربما كان هذا اللاحاح العميق، وهذه العاطفة المتقدة، وهذا الغضب الذي تتولد منه كتابات المفكرين الأمريكيين اللاتين، هي التي تسبغ على تلك الكتابات صدقها المؤثر وصلاحياتها كإبداع أدبي.

على طول القرن كان في كل البلاد تقريباً رجال ناضلوا بسخاء، متجاوزين كل الطموحات والتقلبات في سبيل الحرية والثقافة. وكان بعضهم، فوق ذلك، كتاباً من الطراز الأول، مثل الفنزويلي أندريس بيو (١٧٨١ - ١٨٦٥)، والأرجنتيني دومينجو فاوستينو سارميينتو (١٨١١ - ١٨٨٨)، والإكوادوري خوان مونتالفو Juan Montalvo (١٨٣٢ - ١٨٨٩)، والبيروتي ريكي إيويخينو ماريا دي هوسطوس Eugenio María de Hostos (١٨٣٩ - ١٩٠٣)، والبيروي مانويل

جونثالث برادا (١٨٤٨ - ١٩١٨) Manuel González Prada، والمكسيكي خوستو سيررا (١٨٤٨ - ١٩١٢) Justo Sierra والبرازيلي روي باريوزا Ruy Barbosa (١٨٤٩ - ١٩٢٣) والكوبيان إنريكي خوسيه فارونا (١٨٤٩ - ١٩٣٣) Enrique José Varona وخوسيه مارتى José Martí (١٨٥٣ - ١٨٩٥). كذلك ظهرت بين الجنود العظام حالة واحد منهم كان كاتباً ممتازاً. وهو الفنزويلي سيمون بوليفار Simón Bolívar (١٧٨٣ - ١٨٣٠)، مؤلف أكثر من ثلاث آلاف رسالة ومائتي خطبة ودعوة، والذي كان يكتب بروق ورشاقة فريدين، وكان ثورياً في الأسلوب بقدر ما كان ثورياً بالسلاح.

في حالة بوليفار كانت الريشة مجرد تكملة للسيف. وفي المقابل كانت الكلمة هي الوسيلة الأساسية للمفكرين الأمريكيين اللاتين. كانت غاليتهم مجادلين عظاماً، أو شنوا حملات إيديولوجية ضخمة مثل: حملة مونتالفو ضد الديكتاتورية الشوقراطية لجارثيا مورينو، وحملة جونثالث برادا ضد الظلم الاجتماعي وظلامية المجتمع البيرواني. إلا أن مونتالفو بجانب أعماله القتالية التي تبدلنا اليوم ذات نزعة ليبرالية صيبانية، كتب الفصول التي نسيها ثريانتس (١٨٩٨)، والهندسة الأخلاقية (١٩١٧) اللذين نشرنا بعد وفاته، والتميزين برشاقة وبلاغة نثرهما. أما جونثالث برادا، فعلاوة على فتحه طريق إيقاظ الوعي الاجتماعي لبلده، فكان شاعراً يواصل أحياناً في شعره العنف التهكمي أو الكاريكاتيرات السياسية لنشره القتالي، لكنه لا يترفع عن إعادة خلق أشكال قديمة، أو عن استحضار الماضي الهندي للبيرو.

وحين تقابل بيوسارميتتو في تشيلي دخلا في مناظرة أستاذية حول النقاء اللغوي أو حرية التعبير الرومانسية. كان مزاج بيويتوافق أكثر مع مهام الحكيم والأستاذ، مع أن روحه روح مصلح. كان واحداً من رواد الانعتاق الأدبي في قصيدتيه الرائعتين المسمايتين صفارات أمريكية، واللتين تتغنيان بطبيعة أمريكا وماضيها وحوالي منتصف القرن، حين بدا أن المجموعة الأمريكية اللاتينية تتمتع بوجود أكبر، دعى مواطن كاراكاس بيو إلى ستياجو دي تشيلي ليصبح هو

من يعيد تنظيم التعليم والجامعة، وأحد واضعي القانون المدني (١٨٥٣ - ١٨٥٦). وإلى تلك السنوات أيضاً ترجع فلسفة الفهم (١٨٤٣)، ودراساته الضليعة ومباحثه النحوية التي تشكل مع دراسات الكولومبي روفينو خوسيه كويرفو Ruvin José Cuervo أهم إسهام أمريكي في هذا المجال.

وبالمقابل كان سارميينتو روحاً عاصفة تملك حماس القتال بقدر ما تملك مهمة التمدين. كانت حياته من أكثر الحيات كثافة وإثماراً: فقد ناضل بالسلاح وبالريشة ضد النظم الاستبدادية، وترك بحثاً أستاذاً عنوانه: فاكوندو (١٨٤٥)، وهو تشخيص جلي لواقع الأرجنتين، ومرافعة حول مأزق الحضارة والهمجية، وقد حقق أعمالاً مادية واسعة بوصفه رئيساً لبلده (١٨٦٨ - ١٨٧٤). وأفضل أعماله، بالإضافة إلى فاكوندو، هي رحلات (١٨٤٩)، وذكريات الريف (١٨٥٠)، والعديد من الخطب والكتابات الصحفية، وهي مكتوبة على عجل بالتأكيد وبأسلوب جارف، شأن من لديه الكثير ليقوله والكثير من المهام لينجزها، لكنه، في الوقت نفسه، يؤكد أفكاره بمفاهيم عضوية وبقدرة حادة على الملاحظة. كان سارميينتو، مع مارتى، أحد أفضل الكتاب وأكثر الأساتذة أصالة كذلك قام مفكرون أمريكيون آخرون بدور حاسم في التشكيلين الأخلاقي والثقافي لشعوبهم. فروى باربوزا، المشرع البرازيلي الشهير، كان مفوض الجمهورية التي أعلنت عام ١٨٨٩، وكان مناضلاً متحمساً في سبيل إلغاء العبودية، وكتائباً ذا اهتمامات متعددة في (رسائل من إنجلترا) (١٨٩٦). وإيوخينيو ماري دي أوسطوس رغم أنه كان، بالدرجة الأولى، ناقد أديباً ممتازاً (تقييم نقدي هاملت، ١٨٧٢)، وأخلاقياً (الأخلاق الاجتماعية، ١٨٨٨)، ومنشطاً للتعليم في سانتو دومينجو، كان أقصى طموحه أن يبلغ وطنه (بويرتو ريكو) الاستقلال، ويكون جزءاً من كونفيدرالية أنتيلية. أما خوستوس سيررا، المرشد السخي للثقافة القومية ومنظم التعليم في المكسيك، ومؤسس الجامعة القومية - التي ألقى في افتتاحها (١٩١٠) خطاباً أشار فيه إلى ضرورة الفكر والعلم اللذين «يدافعان عن الوطن»، فكان كذلك شاعراً، وناقد أديباً، ومؤرخاً في

عمله الضخم التطور السياسي للشعب المكسيكي (١٩٠٠ - ١٩٠١). كذلك إنريكي خوسيه فارونا، المثقف الريبي الذي لم يوفق دائماً في تظاهراته السياسية لكنه خدم الثقافة الكورية، وكان مثقفاً مبدعاً وكاتباً ذا أسلوب سلس في مقالاته الموجزة في النقد الأدبي (من شرفتي، ١٩٠٧ Desde mi Belvedere، والبفسج والشوك Violetas y ortigas ١٩١٧).

أما خوسيه مارتى فكان واحداً من تلك الشخصيات الاستثنائية التي يبلغ لديها الحماس لقضية سياسية في العمل المكتوب درجة تعبير ذي نوعية أدبية راقية. وقد بدأ، وهو لم يزل مراهنًا، في النضال بالقلم من أجل استقلال كوبا، وحكم عليه بالاشغال الشاقة وخرج منفيًا إلى إسبانيا (١٨٧١). وقضى الجزء الأكبر مما تبقى من حياته في المنفى، باستثناء إقامة قصيرة في كوبا بين عامي ١٨٧٨ و ١٨٧٩. إلا أنه كرس لكوبا ولمشكلاتها السياسية النصيب الأكبر من عمله، رغم أنه كتب الكثير كذلك عن الفن، والآداب، والسياسة، والشخصيات والأحداث في البلدان الأمريكية اللاتينية والأوروبية التي زارها، كما كتب سلسلة طويلة من المقالات عن الولايات المتحدة، التي قضى بها الأعوام الأربع عشرة الأخيرة من حياته. وحين نجح أخيراً في توحيد الجهود وإعداد حرب الاستقلال، عاد إلى كوبا ليموت. ورغم إحساسه بدنو أجله، يظل الوطني والكاتب داخله متوحدًا، وخلال آخر أيامه، كتب في يومياته (من رأس هايتي إلى دوس ريوس) (De Cabo Haitano a Dos Rios) ملاحظات مليئة بالقصد الشعري، وبالملاحظات حول الطبيعة، إلى جوار سجل وقائع حرب العصابات، حتى عشية استشهاده.

وباستثناء محاولاته الدرامية والروائية، التي تغلب عليه فيها البلاغة السائدة، فإن بقية أعمال مارتى، الشعر والمقالات، ذات نوعية وأصالة مؤثرة. قال «ماذا كنت سأكتب لو لم أنزف دماً؟». وفي الحقيقة، فإن الروح تنزف دماً في صفحاته، لكنها تفعل بقدر كبير من الصدق ومن البراعة الأدبية، وبإحساس بالدقة اللفظية، وبالعثور على التعبير الصائب والمعبر. وفي شعره مثلًا في نثره، لا يلجأ

مارتي أبداً إلى «الكليشيات» الجاهزة، أو إلى الصور والمشاعر المجردة بل إلى التجارب المعاشة المحددة المألوفة، الزاهية الألوان أحياناً، والمليئة بالمشاعر الشخصية، ويعرف كيف ينقلها لنا باقتدار حتى أنها سرعان ما تتبلور، في تيار نثره، إلى جمل نابضة ومكتملة. إن هذا الكاتب المتعجل، الذي لم يكن يكتب إلا ليعلم وطنه أو ليكسب قوته، هذا الرجل الذي وهب نفسه بكليته لقضية حرية شعبه ولقضية أمريكا كان في نفس الوقت مجدداً أدبياً، وواحداً من أعظم كتاب أمريكا اللاتينية.

(د) الحداثة

على طول التاريخ الأدبي لأمريكا اللاتينية، سواء منه التاريخ الاستعماري أو تاريخ ما بعد الاستقلال، لا توجد أي حركة أدبية أخرى تعادل الحركة المسماة بالحداثة، في كونها دليلاً بالغ الوضوح على وحدة الأدب في هذا الجزء من العالم وأصالتها فعلى مدى أربعين عاماً شاركت في الحداثة كل بلدان الإقليم، وقد أعطى نصفها نحو عشرين كاتباً هاماً - سيظهر بينهم أعظم شعراء أمريكا الهسبانية - كتبوا على الأقل ثلاثين كتاباً هاماً، تفوق تلك الكتب التي انتجت في مجالها حتى ذلك الحين، وقد فرضت تلك الكتب نفوذها على اتساع بيئتها الخاصة، وعلى إسبانيا لأول مرة.

مع الحداثة، تحيا أمريكا الهسبانية وكأنها وحدة أصبحت دورتها الدموية مناسبة على حين غرة تظهر أولى تباديات الحركة في المكسيك، نحو ١٨٧٥، حيث يتصادف وجود خوسيه مارتى في الثانية والعشرين من العمر مع وجود مانويل جوتييريث ناخيرا Manuel Gutierrez Najera في السادسة عشرة، وقد بدأ الإثنين في إظهار تجديدات أسلوبية جديدة، وفي إظهار حساسية جديدة قبل كل شيء. هافد رسمت ملامح الحداثة من الناحية الجوهرية. أما النفي الذي سيضيف عليها صلاحية كاملة، وينشرها في أرجاء القارة فيأتي الآن من طرفها الآخر، في فالبارايو، حيث ينشر شاب نيكاراغوي هو روبرتو داريو (١٨٦٧ - ١٩١٦)، عام ١٨٨٨ مجموعة قصائد وقصص تحمل عنواناً موحياً: هو أزرق

Azul . . . وفيها تظهر، في النثر بالدرجة الأولى، أولى دلائل وجود شاعر غنائي ومجدد استثنائي . . . وفي تلك السنوات نفسها تذيع في هافانا وفي بوجوتا قصائد خوليان ديل كاسال Julián del Casal (١٨٦٣ - ١٨٩٣)، وقصائد خوسيه أسونثيون سيلفا José Asunción Silva (١٨٦٥ - ١٨٩٦)، تلك القصائد الحساسة الراقية التراجيدية .

لكن مبدعي الحداثة مازالوا تحت علامة الرومانتيكية يموتون شباناً. وفي عام ١٨٩٦ لم يتبق سوى داريو ليصبح أعظم الشعراء، إن لم يكن الزعيم، لكوكبة تنضاعف أسماؤها: في المكسيك سالفادور ديثا ميرون Salvador Díaz Mirón (١٨٥٣ - ١٩٢٨)، ولويس أوربينا Luis G. Urbina (١٨٦٨ - ١٩٣٤)، وأمادو نervo Amado Nervo (١٨٧٠ - ١٩١٩)، وخوسيه خوان تابلادا José Juan Tablada (١٨٧١ - ١٩٤٥)، وإنريكي جرونثال مارتينث Enrique González Martínez (١٨٧١ - ١٩٥٢)، وفي كولومبيا جيرمو فالنثيا Guillermo Valencia (١٨٧٣ - ١٩٤٣)، وفي فنزويلا مانويل ديثا رودريغث Manuel Díaz Rodríguez (١٨٦٨ - ١٩٢٧)، وروفيو بلانكو فومبونا Rufino Blanco Fombona (١٨٧٤ - ١٩٤٤)، وفي البيرو خوسيه سانتوس تشوكانو José Santos Chocano (١٨٧٥ - ١٩٣٤)، وفي بوليفيا ريكاردو خايميس فريرى Ricardo Jaimes Freyre (١٨٦٨ - ١٩٣٣)، وفي الأرجنتين ليوبولدو لوجونس Leopoldo Lugones (١٨٧٤ - ١٩٣٨) وإنريكي لاريتا Enrique Larreta (١٨٧٥ - ١٩٦١)، وفي أوروجواي خوسيه إنريكي رودو José Enrique Rodó (١٨٧١ - ١٩١٧)، وأوراثيو كيروجا Horacio Quiroga (١٨٧٩ - ١٩٠٨)، وفي تشيلي كارلوس بيتوا فيليث Car- los pezoa Véliz (١٨٧٩ - ١٩٠٨) وابتداء من عام ١٨٩٦، الذي يحدد ذروة الحداثة مع ظهور نثرات دنيوية والغرباء لداريو، تنشر دون إنقطاع، وحتى عام ١٩١٥ تقريباً، الكتب الأساسية للحركة التي يبدو أنها تتبادل الظهور في المكسيك مرة، وفي بوينوس آيرس مرة، أخرى، في بوجوتا مرة وفي ليسا أخرى، في

كاراكاس مرة وفي مونتفيديو أخرى .

كانت مجموعة الدراسات التي سماها داريو باسم الغرباء باللغة الأهمية لأنها عممت معرفة الشخصيات الأدبية الأساسية لتلك اللحظة ، البارناسيين والرمزيين الفرنسيين ، بالإضافة إلى كتاب من جنسيات أخرى مثل بو وإبسن . ويختتم هذا الدليل الثاقب والملثم بتكريم للكوبي خوسيه ماري ، ومؤتمر حول الشاعر البرتغالي إيوجينيو دي كاسترو Eugenio de castro ، رائد الشعر الحر في ديوانه ساعات (١٨٩١) ، الذي تمتع بنفوذ كبير في تلك الأعوام .

ويظهر النشاط الأدبي المكثف كذلك في المجلات التي تنشر ، علاوة على الانتاج المحلي ، إنتاج المحدثين من البلدان الأخرى من قبيل الترجمات الفرنسية ، والإيطالية ، والانجليزية . وفي أكثر هذه المطبوعات غموضية ، وهي المجلة الزرقاء Revista Azul (المكسيك ، ١٨٩٤ - ١٨٩٦) ، التي ظل يدفعها جوتيريث ناخرا حتى وفاته ، نجد هذا الانفتاح الأمريكي والعالمي انفتاحاً استثنائياً . فخلال السنوات الثلاث التي صدرت فيها تضمنت مساهمات من ٩٦ مؤلفاً أمريكياً لاتينياً ، من أتباع الحداثة ، من ١٦ بلداً ، دون أن نحسب المكسيكيين . ويأتي داريو في المقدمة وله ٥٤ مساهمة ، ويتبعه ديل كاسال وتشوكانو ، ولكل منهما ١٩ مساهمة ، ومارتي وله ١٣ مساهمة . ويبلغ عدد الكتاب الفرنسيين المترجمين ٦٩ كاتباً ، من بينهم بودلير ، وباربي دورفيلي Barbey D'Aureville وكوبيه Coppée ، وجوتييه Gautier ، وهيريديا Heredia ، وهوجو ، وليكونت دي ليل ، وریشبان Richepin ، وسولي برودم Sully Prudhome ، وفرلين ، وهم يتجاوزون في العدد الكتاب الإسبان الذين لا يتعدون ٣٢ . ومن الجنسيات الأخرى يترجم كذلك هاينه Heine ، ووايلد Wilde ، وإبسن Ibsen ، ودانونزيو D'Annunzio ، بالإضافة إلى الروائيين الروس العظام وبو الذي كان قد ترجم في المكسيك منذ عام ١٨٦٩ . وفي سنوات اتصالات غير مستقرة كتلك السنوات يبدو من الإنجاز الضخم ذلك الانتشار الذي نجح المحدثون في إقامته من أجل التعرف بعضهم على بعض وقراءة بعضهم لبعض ، ومن أجل

ترويج أعمالهم في المجلات الأدبية (٧).

كانت الحداثة، إذن، بالنسبة لكتاب نهاية القرن في أمريكا اللاتينية بمثابة امتلاك للعالم، لكنها كانت كذلك امتلاكاً للوعي بالعصر. إذ أن مبدعي الحركة بتطلعهم إلى ما هو أبعد من الرومانسية الإسبانية المستهلكة، أدركوا، وربما بصورة غائمة، أن العالم قد اجتاحتها موجة ثورية هائلة من التجديد الشكلي ومن الحساسية، وقرروا أن يشكلوا بتعبيرهم جزءاً منها. ولما كانوا غير متوافقين مع سوقية اللغة، فإنهم يجدون مخرجاً لهم من حماسة البارناسية الفرنسية، ويجدون إمكانات تهذيب جديدة، وموسيقية وخيالاً في الرمزية. وسوف يسهم أيضاً كل من بو، وهانيه، وويتمان، ودانونزير في ذلك. لكن المحصلة الأخيرة لهذه التركيبية ستكون أصيلة من جديد: ستكون النتيجة شخصيات عظيمة غنائية في أغلبها تشارك بسبب تشابهها في حركة تجديد مشتركة.

خلال فترة البداية وفترة الذروة، التي يمكن تحديدها بعام ١٩٠٥، ومع ظهور أناشيد الحياة والأمل Cantos de vida y esperanza لداريو، خلقت الحداثة ميثولوجية فريدة من موضوعات الهروب الطريفة. وإلى إغريق «بارناسية» تحمل طابع بلاد الراين، يعود جوتيريث ناخرا في أغنيات قصيرة Odas breves، ودبل كاسال في الأوقيانوسيات Las oceánidas وفي متحفى المثالي Mi Museo ideal وداريو من حوار مخلوقات السنطور Coloquio de los centauros وفي استجابة لفيرلين Responso a Verlaine، وردوده في آريل Ariel (١٩٠٠) التي نرصد فيها تركيبة للحضارة الهلينية. إلا أن شرقاً أكثر مما هو معروف، ومقتصر على الصين واليابان يظهر في بعض قصص داريو وفي قصائد لدليل كاسال، ويصبح بعدها الهاماً ليس موضوعياً فقط بل شكلياً كذلك في عدة

(٧) ابتداءً من عام ١٩١٤ يؤسس الفنزيلى روفينو بلانكو فومبونا Rufino Blanco Fombona في مدريد دار نشر أمريكا التي تنشر، بين أشياء أخرى، مكتبة أندريس بيوم من أجل نشر أعمال الكثير من الكتاب الأمريكيين اللاتين.

كتب لتابلادا Tablada الذي يدخل إلى الإسبانية الهايكاي Kaikai الياباني . وفي المقابل تظهر في كاستاليا الهمجية Castalia bárbara (١٨٩٧) لخايمي فريري Jaime Freyre ومشأوى الخلود الفاهالا (Walhalla) والكأس المقدسة Graal ، والعفاريت والجنيات elfos y hadas لوك وأودين Loke y Odín وكلها فاجنرية ونوردية(*) وتعاد صياغة تقاليد وشخصيات العهد القديم من الإنجيل والعصر الوسيط من قصص وقصائد لداريو (شجرة الملك داود، ملكات المجوس الثلاث، دوافع الذئب)، وفي قصائد لفالنثيا Valencia (بالمون الأسلوبى Palemón el estilista). وتظهر في قصائد داريو، وتشوكانو، وتابلادا فرنسا ترجع إلى القرن الثامن عشر ذات أعياد فروسية على طريقة فرلين وواتو Watteau، وفي النخمة العامة لجوتيريث ناخيرا وداريو تفوح رائحة ذلك التفرنس الذي يسميه خوان فاليرا Juan Valera «النزعة الغالية العقلية» .

يبدو أن الحدائنة قد نسيت الموضوعات الأمريكية والمهسبانية . ورغم ذلك فقد ارتادها مارتى وجوتيريث ناخيرا، ودفعت داريو إقامته في تشيلي إلى استحضار القوة الهرقلية لكابوليكان Caupolicán . . في سوناتا صريحة من أزرق Azul. وبعد عدة سنوات اختفت فيها تقريباً الموضوعات الهندية، وعادت هذه النزعة إلى الازدهار في آخر مراحل الحدائنة لدى شعراء من أمثال بالنثيا، وتشوكانو، ولوجونس الذين جمع بينهم تقريباً ما هو هسباني والموضوعات الشعبية . لقد عرف داريو إسبانيا وتاريخها جيداً جداً وأراد، بالإضافة إلى ذلك، أن يكون «شاعر أمريكياً» . وسيلبغ ذلك بفضل بهاء غنائية وكذلك لأنه جعل من نفسه مدافعاً عما هو هسباني مثل : (تحية المتفائل Salutación del Optimista وإلى روزفلت A Roosevelt)، وعن الشخصيات الإسبانية العظيمة مثل : السيد ودون كيخوته ، وكذلك بفضل قصائد عديدة (اللوحة الثلاثية لنيكاراجوا Triptica

(*) في الميثولوجيا الأسكندنافية : قاعة الخلود التي تستقر فيها أرواح صرعى المارك، ولوك هو إله الدمار ومبدأ الشر، وأودين هو كبير الآلهة ورب الحكمة، والثقافة، والحرب، والموت (والنسبة هنا إلى واغنر الموسيقي المعروف وأما النوردية فهي العرق الجرمانى الشمالى).

de Nicaragua ، وفواصل إستوائي Intermezzo tropical ، مناجاة إلى الأرجنتين (Oda a la Argentine) يلمع فيها حضور وطنه وحضور المشاهد الأمريكي أو الحنين إليهما.

كذلك يشكل رمزان دائمان جزءاً من ميثلوجيا الحداثة، هما: «أزرق» أول كتاب هام لداريو، و المجلة الزرقاء لجوتيريث ناخيرا، ولعل ذلك، كما قال هوجو، لأن «الفن هو اللازوردي» والبجعة رمز الجمال المجاني الذي كثيراً ما استخدمه البارناسيون والرمزيون، والذي سيعود للظهور لدى المحدثين الأوائل بصورة مسيطرة لدى داريو الذي سيربط نفسه بأسطورة ليدا Leda* ويحولها إلى شعار للشعر الجديد. وحين يكتب جونثالث مارتيتث عام ١٩١٠ السنوات التي مطلعها «لوعنق البجعة ذات الريش الخادع»، ويطرح «البومة العاقلة» باعتبارها رمزاً تأملياً جديداً، يكون زمن البجعة والحداثة قد انتهى .

إلا أن هذه الموضوعات والرموز الجديدة والقديمة للحداثة لاتنفيد إلا في تحديد طابعها . والثورة أو التجديد الأعماق للحركة يتحقق في اللغة وفي الحساسية، إذ يبدأ برد الفعل ضد أشكال التعبير المهمل ويقوى بتجديد الصور وتبسيط التركيب . وسيظل ثمة قاموس حدائي خاص يقتصر على الترف والجمال . فاللغة الشعرية يجب أن تكون إبداعاً فريداً ومدهشاً، وتتابعاً متصلاً للاكتشافات، وسوف ينجح داريو في بلوغهما عند نضجه في رسالة إلى السيدة لوجونس -Epís tola a la señora de lugenns (١٩٠٧) - وهي القصيدة التي تدخل بصورة رائعة اللغة الدارجة في شعر اللغة الإسبانية - كما سيفعل لوجونس في تقويم وجداني Lunario sentimental (١٩٠٩) .

وحقق الشعراء المحدثون كذلك تجديداً أكثر تعقيداً، هو تجديد النظم . ويعمل هذا التجديد في ثلاثة اتجاهات : فمن ناحية سوف يفتشون في الماضي عن

(*) ليدا : كانت زوجة تينداريوس، ملك اسبرطة، وأم كليتمسترا، وهيلين، وكايستور، وبولوكس . وتقول الأسطورة إن هيلين، وكاستور، وبولوكس جاءوا من علاقة مع زيوس الذي زار ليدا في صورة بجعة - [المترجم] .

أشكال قديمة غير مستخدمة مثل: البحر السداسي التفاعيل التقليدي، أو البحور العتيقة والتوافقات القشتالية المنسية، مثل القافية الواحدة أو البحر ذي الأحد عشر مقطوعاً بنبرات مختلفة. ومن ناحية أخرى سوف يضيفون حيوية وتألفاً أكبر على النظم عموماً. وعلى ترويح كل البحور المعروفة. وحين ارتجف القراء من الأمريكيين اللاتين لدى ظهور ليلية Nocturno لحوسيه أسونثيون سيلفا والتي مطلعها «ذات ليلة، ذات ليلة تزدهم بالهمهمات, une noche, une noche, toda llena de murnullos افترض البعض أنه استخدم فيها صيغة وزنية جديدة، لكن الشاعر أوضح ذات مرة^(٨) أن ذلك الجمال المريض يأتي، من الناحية الشكلية، من اغنية خرافية شديدة السوقية لإيرياري Iriarte تقول:

| | |
|---------------|-------------|
| A una mona | إلى قردة |
| muy taimada | جد كسول |
| dijo un día | قال ذات يوم |
| cierta urraca | أحد الغربان |

ولم يفعل سيلفا سوى أن قسم الشطرات أو الأبيات الرباعية المقاطع إلى مجموعات غير منتظمة. وأخيراً، فسوف يخلق المحدثون بحوراً جديدة، سيجربون، مثلما فعل داريو (في رسل Heraldos في نثرات أرضية. Prosas profanas، ١٨٩٦)، وخايمي فرييري (في كاستاليا الهمجية Castalia bárbara، ١٨٩٧)، حرية الأوزان، والشعر الحر، كما سينظرون للموضوع كما فعل خايمي فرييري نفسه في كتابه قوانين النظم القشتالي -Leyes de versificación castellana (١٩١٢).

كذلك بحث المحدثون دوماً عن مؤثرات انطباعية على أساس مشاعر معينة، مثل حيل التزامن، والتبديلات البصرية للألوان أو تدريبات التنويعات ذات

(8) Baldomero Sanfín Cano " notas " Las Poesías de José Asunción Silva, París Louis Michaud S. F. pp. 221 - 222.

اللون الواحد. المفردات، والموضوعات، والرموز، والنظم، والمؤثرات الخاصة كل هذه التجديدات الشكلية كانت تحاول أن تجد التعبير المناسب لحساسية جديدة. وفي لحظة انتصار الحداثة، فإن رويين داريو، الذي قال كل شيء وتنبأ بكل شيء، سيكتب في أولى قصائده ديوان أناشيد الحياة والأمل Cantos de vida y esperanza (١٩٠٥) هذا التلخيص للحساسية الجديدة:

شبيه جداً بطراز القرن الثامن عشر، وقديم جداً
وحديث جداً، جسور، كوني،
فيه هرجو قوي وفرلين غامض،
وشبكة لا متناهية من الأوهام.

لكن هذه الشبكة من الأوهام وقرار احتضان القديم والحديث في الوقت نفسه سرعان ما أدت إلى الشك، والقلق، والاستياء، إلى رغبة في الفرار، وأخيراً إلى الاصطدام مع «اللانهاية السوداء حيث لا يبلغ صوتنا». إن الشعراء العظام عند صعود الحداثة - داريو، ولوجونس، وإيريرا إي ريسيج، وأوربينا، ونرفو - سيظهرون ببراعة الوجه المنتصر، والحسي، والتشكيلي للحياة، بقدر ما يظهرون الوجه الآخر، الليلي والمضطرب الذي يجد نفسه، بعد الاحتفال، في مواجهة الواقع والموت.

كانت الحداثة، في مجموعها، حركة جماعية لأمريكا اللاتينية عنت بشكل أساسي تجديداً شكلياً وانتصاراً كاملاً للتعبير الأصيل وللحداثة. كانت محاولة قوية من أمريكا اللاتينية لأن تشكل جزءاً من العالم ومن العصر، محاولة لأن تعود لندوي في أمريكا كل الأصوات الراهنة ذات المغزى، وللغناء معها. وكما قيل كثيراً، فإن أمريكا اللاتينية تأخذ في الحداثة بزمام المبادرة وتتقدم على إسبانيا. الآن سيصبح الكتاب الأسبان من جيل ٩٨ هم الذين سيقفون أثر أمريكا ويقرون بسلطان الحركة، ويسلطان رويين داريو قبل كل شيء.

وفي البرازيل جرت كذلك حركة تجديد موازية لحركة أمريكا الإسبانية، رغم

عدم وجود صلات معها بل مجرد مصادفات تتعلق بالفترة وبالتأثيرات. ولم يكن للحركة البرازيلية ذلك النفس الاجتماعي والجياش، فقد تلخصت تماماً في ظهور اتجاهات جديدة، سادها في البداية الاتجاه البارناسي مع ألبرتو دي أوليفيرا كوريا Alberto de Oliveira (١٨٥٧ - ١٩٣٧)، وأولافو بيلاك Olavo Bilac (١٨٦٥ - ١٩١٨)، الشاعر الممتاز في صائد الزمردات Otagador de esmeraldas (١٩٠٤). بعد ذلك ظهرت حوالي ١٨٩٩ الجماعة الرمزية، التي كان شاعرها البارز هو جوان دي كروز اي سوسا João de cruze Sousa (١٨٦٣ - ١٨٩٨)، الذي كان من أتباع فرلين ومالارمي في ديوانه. Broqueisy Missais (١٨٩٣). ومن ناحية أخرى، فإن تعريف الحداثة في البرازيل لا ينطبق على أعمال كتاب نهاية القرن بل على الحركة الطليعية التي بدأها عام ١٩٢٢ كل من ماريو دي أندرادي ومانويل بانديرا.

٣ - الآداب المعاصرة

إذا أخذنا الأدب الأمريكي اللاتيني التالي عام ١٩٢٠ في مجموعه وجدنا أنه يمثل اتجاهين كبيرين شديدي الوضوح هما: الطليعية والاهتمام الاجتماعي، وقد وصلا في لحظات معينة إلى حد اعتبارهما اتجاهين متناحرين. إن الرغبة في المشاركة في ثورة التعبير والدلالة الفنيين هذه الرغبة التي بدأت في نهايات القرن التاسع عشر، وانتهت في العقد الثالث من القرن الحالي، اعتبرت بمثابة ممارسة للأدب الخالص من جانب من كانوا يفضلون ألا تخدم الآداب أهداف ثورتها الخاصة بل أهداف الثورة الاجتماعية والسياسية التي تحفز العالم. وقد تغيرت تعريفات الاتجاهات لكن مازال الموقفان الأساسيان السائدان موجودين. وخلال السنوات الأخيرة بدأ ميل جديد في التشكل بطريقة مازالت غير دقيقة، ويبدو أنه يوحد بين التجديد والتجريب وبين الحس الاجتماعي، ويحاول تحقيق ثورة أكثر جذرية في البنيات الاجتماعية، وبنيات الحساسية والسلوك، كما في اللغة والأشكال الأدبية.

(أ) المسرح

إذا التزمنا بالأنواع الأدبية القديمة فإن المسرح ظل حتى الآن هو النشاط الفني الذي لم يبلغ تماماً، في هذا الاقليم، ذلك التسامي الذي يشهد على دلالته الأدبية. فقد ظهرت في العقد الأول من القرن الحالي حركة هامة لمسرح العادات في الأرجنتين وأوروغواي. وكان المحرك الأساسي لها عائلة من المستثمرين المسرحيين، من أصل إيطالي، هي عائلة بودستا Podestá، وكان أشهر مؤلفيها الأوروغواي فلورنسيو سانثيث Florencio Sánchez (١٨٧٥ - ١٩١٠) الذي أخرج أعماله في بونوبوس آيرس. وقد كتب سانثيث، وكذلك أتباعه أعمالاً من النقد الاجتماعي، حول المنازعات بين المدينة والريف، واستيعاب المهاجرين والمشكلات الأخلاقية لمجتمع مازال ريفياً يأخذ في التدريب على العالمية. وفي بونوبوس آيرس، ومونتيفيديو وسانتياجو بلغ هذا التيار حد اكتساب حيوية أصيلة. كان بمقدور المتفرجين التعرف في تلك الحكايات على وجوههم هم، وعلى مشكلاتهم الخاصة، بل وعلى لغتهم الخاصة.

والتيارات الأدبية التي ظهرت فيما بين الحربين العالميتين، ومع انتشار المذاهب النفسية الجديدة، حفزت فيما بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٤٠ على ظهور مسرح يتباعد عن نزعة العادات ويطمح إلى تجاوز الطرق المتصلبة للتقديم الواقعي - الرومانسي، من أجل استكشاف الذاتية، وتخريب أشكال شعرية ومفاهيم عن الزمان والمكان أكثر حرية.

ويرجع الفضل في الخطوات الأولى نحو تحديث المسرح الأمريكي اللاتيني إلى بعض المؤلفين الدراميين في تلك الفترة، ومنهم على سبيل المثال الأرجنتينيان كونرادو ناليه روكسلو Conrado Nalé Roxlo (١٨٩٨)، وصامويل آيشلباوم Samuel Eichelbaum (١٨٩٤)، والأوروغواي فيثتي مارتينث كويتنيو Vicente Martínez Cuitino (١٨٨٧)، والتشيلي أرماندو موك Armando Moock (١٨٩٤ - ١٩٤٢) والمكسيكيون شافييه فياروتيسا Xavier

Villaurrutia (١٩٠٣ - ١٩٥٠)، وثلستينو جوروستيثا Celestino Gorostiza (١٩٠٤ - ١٩٦٧)، وسالفادور نوفو Salvador Novo (١٩٠٤)، الذين نظموا الفرق والمواسم المسرحية المسماة مسرح يوليسيز Teatro Ulises (١٩٢٨) وتوجه Orientación (١٩٣٢).

وتلت جهود التجديد والطليعة اتجاهات هامة أخرى مثل مسرح نقد المشكلات القومية وتفسيرها، والذي يمثل مؤلفون من أمثال البرازيلي كلاوديو دي سوزا Claudio de Souza (١٨٧٦ - ١٩٥٤)، والمكسيكي رودولفو أوسيجلي Rodolfo Usgli (١٩٠٥)، والبيروي برناردو روكا ري Bernardo Roca Rey (١٩١٨)، والكوبي خوسيه أنطونيو راموس Jose Antonio Ramos (١٨٨٥ - ١٩٤٦)، والنيكاراجوي بابلو أنطونيو كوادرا-Pablo Antonio Cuadra (١٩١٢)، وأعضاء جماعة آريتو Areyto، التي أسسها إميليو بيلافال Emilio Belaval في بويرتوريكو عام ١٩٣٥. وبواجه المسرح التالي على ١٩٤٠ إشكالية الإنسان المعاصر، ووحدته، وإفتقاده للأمان واضطرابه، والنزاعات التي تشكل مسؤوليته تجاه العنف والظلم.

(ب) الشعر

لا يعني انتهاء الحداثة في العقد الثاني من القرن الحالي على الإطلاق إضعاف الشعر في أمريكا اللاتينية. فمنذ ١٩٢٠ وحتى أيامنا تظهر دفعات من الشعراء الجدد الذين يشكلون تياراً واسعاً يعرف، أولاً، بأنه شعر طليعي ثم، بعدها، بأنه شعر معاصر. ومنذ العشرينات ظهر اتجاهان: اتجاه أولئك الشعراء الذين يقومون برد فعل ضد جوانب معينة من الحداثة، من أجل تصحيح التجاوزات أو العيوب، ويسمى ما بعد الحداثة Posmodernismo، واتجاه آخرين، أكثر جرأة، أرادوا أن يطوروا، مهما كانت النتائج، اتجاهات الحداثة نحو الإبداع الفردي وحرية الفنان، نافين ومحطمين الماضي، ويسمى ما وراء الحداثة أو الحداثة المتطرفة Ultra modernismo. كانت أشكال رد فعل الأوائل - من البحث عن البساطة والحميمية الغنائية، وردود الفعل ضد التقاليد الكلاسيكية،

وضد الرومانتيكية، وضد النزعة النثرية الوجدانية، أو ضد الحساسية والأشكال الحدائية، وذلك عن طريق التهكم - تنبها إلى أنه من هذا الخط سيظهر من يفضلون التنوعات المعتدلة للذوق وللموضوعات، رغم أن ذلك لا يستبعد أن يظهر من هذه المجموعة شعراء بالغوا الأصالة وهامون مثل الكولومبيين بورفيريو باربا خاكوب Porpirio Barba Jacob (١٨٨٣ - ١٩٤٢)، ولويس كارلوس لويث Luis Carlos Lopez والأرجنتينيين بالدوميرا فرناندث مورينو Bal-domero Moreno Fernández (١٨٨٦ - ١٩٥٠)، وإنريكي بانثس Enri-que Banchs (١٨٨٨ - ١٩٦٨)، وكارلوس مناستروناردي Carlos Mastronardi (١٩٠٠)، والبيروي خوسيه ماريا إيجورين José Maria Eguren (١٨٨٢ - ١٩٤٢)، والبرتوريكي لويس يورنس توريس Luis Lloréns Torres (١٨٧٨ - ١٩٤٤).

وبالمقابل، كان «المطرفون» هم غير المتوافقين والثوريين، وأنصار «تقاليد القطيعة». وكان من نصيب شعراء أمريكيين لاتين، مثل التشيلي فيثني هويدوبرو Vicente Huidobro (١٨٩٣ - ١٩٤٨)، والبيروي سيزار فاييخو Cesar Vallejo (١٨٩٥ - ١٩٣٧)، والأرجنتيني خورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges (١٨٩٩ - ١٩٨٧) أن يتلاقوا مع اتجاهات الطليعة الأوروبية التي ظهرت عند نهاية الحرب العالمية الأولى. وقد شارك هؤلاء بنشاط حوالي عام ١٩٢٠ مع الإسبان الذين يلتقون مع مواطن قلقهم - خيراردو ديجو Gerardo Diego، وفيدريكو جارتيا لوركا Federico García Lorca، وخوان تشاباس Juan Chabás، وأنطونيو إسبينا Antonio Espina -، في حركات من قبل الإبداعية creacionismo أو حركات أخرى أقل دلالة، يطلق عليها في مجموعها تسمية النزعة الحدية. كانت تلك حقبة فنية وعابدة لأقانيم «المذاهب»، وللخيال الحر الذي تبدى بالدرجة الأولى في مجلات مثل بريسا (المونشور) Prisma (١٩٢١ - ١٩٢٢)، وبروا Proa (١٩٢٢ - ١٩٢٣)، ومارتين فيرو Martín Fierro (١٩٢٤ - ١٩٢٧) وكلها أرجنتينية، وأوريسونتي (الأفق) Horizonte

(١٩٢٦ - ١٩٢٧)، و *يوليسس* Ulises (١٩٢٧ - ١٩٢٨)، و *كونتمپورانيوس* (معاصرون) Contemporaneos (١٩٢٨ - ١٩٣١) وكلها مكسيكية، والمجلة الكوبية ريسيتادي أفاني (مجلة التقدم) Revista de Avance (١٩٢٧ - ١٩٣٠)، والبيروية أماوتا Amauta (١٩٢٦ - ١٩٣٢)، ولوس نوفوس (الجدد) Los Nuevos (١٩٢٠) وألفار Alfar (١٩٢١ - ١٩٥٥) الأورجوايانيان.

وبالتوازي مع ذلك، جرت في البرازيل حركة تجديدية. بدأها الشاعران ماريو دي أندراي Mario de Andrade (١٨٩٣ - ١٩٤٥) ومانويل بانديرا Manu-el Bandeira (١٨٨٦) أثناء الاحتفال بأسبوع الفن الحديث، في سان باولو عام ١٩٢٢، الذي أقيمت فيه معارض تصوير ونحت، وحفلات موسيقية ومؤتمرات، كانت هي البداية الصاخبة للطليعية التي سيطلق عليها البرازيليون اسم الحداثة. وفي ذلك العام نفسه ينشر ديوان لدى أندراي يحمل عنوان Paulicéia desvairada، يعرض فيه على الشعر البرازيلي كل حريات الفترة الجديدة: الشعر الحر، والنزعة النثرية واللغة الدارجة، والتعبير الشخصي والتهكمي والبحث عما هو هندي أصلي وعن الموضوعات الشعبية. ويقوم الكاتب الذي كان ناضجاً حينئذ، جارسا أرانيا Garcia Aranha (١٨٦٨ - ١٩٣١)، بالتأييد الحاسم للحداثة البرازيلية وذلك عن طريق خطاب - بيان من الأكاديمية (١٩٢٤)، ويتحد معه ويتبعه حتى أيامنا هذه شعراء من أمثال خورخي دي ليمبا Jorge de Lima (١٨٩٣ - ١٩٥٣)، وروي ريبيروكوتو Rui Ribeiro Couto (١٨٩٨ - ١٩٦٣)، وسيسيليا ميريليس Cecilia Meireles (١٩٠١ - ١٩٦٤)، وكارلوس دروموند دي أندراي Carlos Drummond de Andrade (١٩٠٢)، وموريلو منديس Murilo Mendes (١٩٠٢) أوجستو فيديريكو شميث Augusto Frederico Schmidt (١٩٠٦ - ١٩٦٥)، وذلك كله من أجل تشكيل واحدة من المَع فترات الشعر البرازيلي.

وسرعان ماسوف ينجو أكثر الجوانب عدوانية وصخباً من تلك «المذاهب» ،

لكن سيبقى بمثابة الإنجازات الدائمة من ذلك التيار الشعري الواسع، الشعر الحر، وإلغاء القافية، واستخدام تكوينات طباعية، وحرية الإبتكار المجازي، واللغة الدارجة، وإثراء التجربة الشعرية الذي تطرحه السورالية. وبالإضافة إلى هذه الخصائص، سوف تظهر في فترات معينة موضوعات ملحة من قبيل «النزعة الأهلية» Nativismo التي يشارك فيها شعراء من أمثال المكسيكي رامون لوبث فيلاردي Ramón López Velarde (١٨٨٨ - ١٩٢١)، والبرازيلي جورج دي لима Jorge de Lima، والبوليتوريكي لويس باليس ماتوس Luis Pales Matos (١٨٩٩)، والكوبي نيكولاس جين (١٩٠٤)، كما يشارك فيها، في لحظات معينة من انتاجهم سيزار فاييخو César Vallejo، وخورخي لويس بورخس Jorge Luis Borges، والاكوادوري خورخي كاريرا أندراي Jorge Carrera Andrade (١٩٠٣) والتشيلي بابلونيرودا Pablo Neruda (١٩٠٤ - ١٩٧٥). وهؤلاء أضفوا قيمة شعرية على الإيقاعات الزنجية، وعلى ظرف الريف، وعلى ملحمة الحي السكاني، وعلى سر العوالم الهندية.

وكانت هذه الإشارات تؤدي بالضرورة إلى الموضوعات الاجتماعية التي كانت تشغل بال كل أنصار النزعة «الأهلية» تقريباً وخصوصاً نيرودا، الذي ربما كان أعظم شعراء أمريكا اللاتينية في هذه الفترة بسبب عملية الشعريين العظمين، إقامة على الأرض (١٩٣١ - ١٩٣٥) Residencia en la tierra و النشيد الشامل Canto General (١٩٥٠)

وعلاوة على هذه الموضوعات والخصائص العامة للشعر المعاصر في أمريكا اللاتينية، يوجد كثير غيرها تنتمي كل واحدة منها إلى واحدة من الشخصيات الشعرية الكبيرة التي ظهرت منذ عام ١٩٢٠ حتى الأربعينات. وهكذا نجد الابتكار اللفظي والروح القلقة عند رامون لوبث بيلاردي، والصوت اللاذع والأصيل، المفعم بالضراعة والألم الإنسانيين، للتشيلية جابرييلا ميسترال Gab-riela Mistral (١٨٨٩ - ١٩٥٧)، واللهجات الكلاسيكية والشعبية في العالم الشعري الفسيح للمكسيكي ألفونسو ريس Alfonso Reyes (١٨٨٩ -

١٩٥٩)، وهو أستاذ النثر والاهتمام الثقافي في تلك الفترة، والتجويد الغنائي للكوبي ماريانو بول Mariano Bull (١٨٩١)، ولالأرجنتيني ريكاردو موليناري Ricardo E. Molinari (١٨٩٨)، والحسية الوصفية والخيال اللفظي عند الأرجنتيني أوليفريو خيروندو Oliverio Gironde (١٨٩١ - ١٩٦٧) والمكسيكي كارلوس بيشر Carlos Pellicer (١٨٩٩)، ومزيج الطليعية والكلاسيكية عند النيكاراجوي سالومون دي لا سيلفا Salomón de la Selva (١٨٩٣ - ١٩٥٩)، والحساسية المعقدة والخيال الغنائي عند الكولومبي ليون دي جريف León de Greiff (١٨٩٥)، والأنسانية الراديكالية والتراجيدية التي تحرك مشاعرنا في شعر سيزار فايخو، وخلق كون من الخيالات الثقافية والحساسية الشعرية الحادة لخورخي لويس بورخس، وهو واحد من أكثر الكتاب نفوذاً وأصالة في شعره وفي نثره، وشعر الخيال الحاد لدى المكسيكي خوسيه جوروستيتا José Gorostiza (١٩٠١)، والذي تعد قصيدته موت بلا نهاية (١٩٣٩) أهم قصائد أمريكا اللاتينية في تلك الفترة، والغنائية اللاهوتية للأرجنتيني ليوبولدو ماريشال Leopoldo Marechal (١٩٠٠ - ١٩٧٠)، والنقاء الشكلي، والاقتصاد الغنائي والإنسانية لدى المكسيكي خايمي توريس بوديت Jaime Torres Bodet (١٩٠٢)، وميتافيزيقية الحواس والخبرات لدى المكسيكي شافيه فياوروتيا Xavier Villaurutia (١٩٠٣ - ١٩٥٠)، والتشيلي روساميل دل فايه Rosamel del Valle (١٩٠٠ - ١٩٦٣)، والرقعة، والدعابة وشعر الأمور الدارجة عند المكسيكي سلفادور نوفو Salvador Novo (١٩٠٤)، وآثار السوربالية عند الجواتيمالي لويس كارثونا إي آراجون Luis Cardoza y Aragon (١٩٠٤).

وبتداء من عام ١٩٤٠ اتضحت بقوة دفعة جديدة من الشعراء في أمريكا اللاتينية، لايجمع بين أعضائها سوى القليل جداً من الملامح المشتركة باستثناء وضعهم كشهود على عالم ظالم ومزق، ترتفع في مواجهة اختلاط أصوات بالغة التنوع بقدر تنوع الأصوات الأرجنتينيين إنريكي مولينا Enrique Molina

(١٩١٠) وسيزار فرناندث مورينو César Fernandez Moreno (١٩١٩)،
والبرازيليين فينيسيوس دي مورايش Vinicius de Moraes (١٩١٣)، وجوان
كابريال دي ميلو نيتو Joao Cabral de Melo Neto (١٩٢٠)، والمكسيكي
أوكتاڤيو باث Octavio Paz (١٩١٤)، والتشيلي نيكانور بارا Nicanor Parra
(١٩١٤)، والكولومبي ألفارو موتيس Álvaro Mutis (١٩٢٣)، والبيروي
سيباستيان سالانار بوندي Sebastian Salzar Bondy (١٩٢٤ - ١٩٦٥)،
والنيكاراجوي إرنستو كاردينال Ernesto Cardenal (١٩٢٥). وتبرز من
بينهم الغنائية المكثفة والعميقة لبث، وهو الروح الفريد الوضوح والذي تتقاطع
فيه الصراعات والتجارب الثقافية للتاريخ ولعصرنا.

(جـ) الرواية

بقدر ما يقدم الشعر الحديث في أمريكا اللاتينية تطوراً عضوياً، دون
انقطاعات في الاستمرارية، فإن للرواية تطوراً مليئاً بالأحداث، إن لم يكن تطوراً
درامياً. في أمريكا اللاتينية يتدفق الشعر بصورة طبيعية ومن حين إلى حين يظهر
شعراء عظام: داريو، وفاببيخو، ونيرودا، وبث. وبالمقابل فإن خلق رواية قوية
وأصيلة ظل واحداً من أكبر الطموحات الأدبية لأجيال عديدة، لكن التحفظ ظل
على الدوام قائماً أمام قبول أن المعركة قد كسبت في النهاية. وهناك لحظة ازدهار:
جرت الأولى بين ١٩٢٤ و ١٩٣٠، والآن ضعفت بعض الشيء، والثانية رواج
الرواية الأمريكية اللاتينية، الذي يعود إلى سنوات الستينات ومازلنا نشهد
تألقه.

فور تجاوز الحداثة بلغت الرواية، فعلياً، أهمية فريدة مع الروايات العظيمة
للثورة المكسيكية: (أناس الحضيض Los de abajo) لماريانو أنثويلا (١٨٧٣ -
١٩٥٢) - التي رغم نشرها أصلاً منذ عام ١٩١٥ لم تكتشف أدبياً إلا بدءاً من
طبعتها السادسة عام ١٩٢٥ - والنسر والأفعى El águila y la serpiente
(١٩٢٨)، وظل الزعيم La sombra del caudillo (١٩٢٩) لمارتين لويس
جوزمان Martín Luis Guzmán (١٨٨٧)، مع رواية شجب اجتماعي

جياشة، جنس من البرونز Raza de bronce (١٩١٩) للبوليفي ألتيديس أرجيداس (١٨٧٩ - ١٩٤٦)، ومع روايتين ممتازتين، الموضوع السائد فيهما هو نضال الإنسان مع الطبيعة: هما الدوامة La vorágine (١٩٢٤)، للكولومبي خوسيه يوستاسيو ريفيرا José Eustasio Rivera (١٨٨٨ - ١٩٢٨) و دونيا باربارا Doña Barbara (١٩٢٩)، للفنزويلي رومولو جاييخوس Romulo Gallegos (١٨٨٦ - ١٩٦٩). ويقدم الروائيون الأرجنتينيون مقابلاً راقياً لهذه الدرامية المتوترة: بنيتوليش Benito Lynch (١٨٨٥ - ١٩٥٢)، الذي يركز على النزاعات الإنسانية لشعب سهول البامبا في سلسلة الروايات التي تمضي من صقور فلوريدا Los caranchos de la Florida (١٩١٦) إلى إنجليزية الحمقى El Romance de un gaucho (١٩٢٤)، وغرام جاووشو El Romance de un gaucho (١٩٣٠)، وريكاردو جويرالديس Ricardo Guiraldes (١٨٨٦ - ١٩٢٧) الذي يحول اللقاء مع الطبيعة إلى خيال شعري في دون سيجوندو سومبرا (١٩٢٦) ..

واليوم، تقوم أعمال هذا الجيل من مؤسسي الرواية الحديثة بحماسة أقل من الحماسة التي قيل بها ظهور هذه الأعمال. وبالفعل فإن الرؤية التي كانت لدى هؤلاء الروائيين عن الفلاح الذي يتصارع مع أرضه، وعن الثوري الذي يناضل من أجل العدالة، وعن اصطدام الإنسان بالطبيعة وبالهمجية، كانت لاتزال رؤية رومانسية، «هندية» أحياناً، والجيل الأسلوبية وحيل التكوين التي كانوا يمتلكونها كانت أولية وظلت مرتبطة بالواقعية والطبيعية. كانوا لا يزالون في المرحلة الطبيعية والأسطورية وكانت «المرحلة التاريخية» تبدو نائية. لكن أولئك الروائيين قد أسروا عدة أجيال من القراء، وقدموا للعالم صورة أولية لأمریکا، وذلك بفضل خاصية قليلة الشبوع: وهي أصالة وقوة موهبتهم الروائية ومازال الناس يعدون من الروائع صفحة تبدو عارية عن الحيل البلاغية، لأثويلا أو لجوتمان، لجاييجوس أو للينش.

ولم تكن السنوات التي أعقبت هذا الازدهار الأول بالغة الخصوبة، حتى حين

بدأت في الظهور في عقد الثلاثينات أولى الروايات ذات الدلالة: مثل رواية الفنزويلي أرتورو أوسلار بيتري Arturo Usler Pietri، (١٩٠٥)، الأسنة الملونة La lanzas coloradas (١٩٣٠)، ورواية الإكوادوري خورخي إيكانا Jorge Icaza (١٩٠٦)، هواسيپونجو Huasipungo (١٩٣٤)، ورواية البيروي ثيرو أليجريا Ciro Alegría، (١٩٠٩ - ١٩٦٨)، الأفعى الذهبية La serpiente de oro (١٩٣٥)، ورواية البرازيلي جراسيليا نوراموس (١٨٩٢ - ١٩٥٣)، قلق Angustia (١٩٣٦). إنه على العموم عقد قليل اللمعان يتميز بالرواية الاجتماعية، التي ستكون لها أهمية في البرازيل مع جماعة الروائيين الذين يتزعمهم جورج امادو Jorge Amado (١٩٠٣). وإلى تلك السنوات يعود التعريف، المناسب يومئذ، والذي أطلقه الناقد البيروي لويس ألبرتو سانثيث Luis Alberto Sánchez: أمريكا: رواية بلاروايين (١٩٣٣).

وكما يحدث عادة، سرعان ماتناقض الأحداث القول المتشائم. فسوف يشهد عقد الأربعينات ظهور اثنين من أكثر قصاصي أمريكا اللاتينية أصالة، هما الأرجنتيني خورخي لويس بورخس والكوبي اليخو كارنتيه Alejo Carpentier (١٩٠٤)، وكذلك ظهور روايات وقصص بارزة بفضل أحكامها الشكلية وكثافتها الروائية. وقد تم تجاوز الرواية الطبيعية. ويسود الآن موقف نقدي في ملاحظة الواقع، كما في عيد ياوار Yawar fiesta (١٩٤١) للبيروي خوسيه ماري أرجيداس José Maria Arguedas (١٩١٣)، والحداد الإنساني El luto humano (١٩٤٣) للمكسيكي خوسيه ريفولتاس José Revueltas (١٩١٤)، والسيد الرئيس El señor presidente (١٩٦٤) للجواتيمالي ميغيل أنخل أستورياس Miguel Angel Asturias (١٨٩٩)، وعلى حافة الماء Al filo del agua (١٩٤٧) للمكسيكي أجوستين يانيث Agustín Yañez (١٩٠٤) وآدم بونوسايرس Adám Buenosayres (١٩٤٨) لليوبولدوماريشال Leopoldo Marechal هذا إن لم يكن ثمة خيال يستعصى على الذكاء، مثلها في اختراع موريل La invencion de Morel (١٩٤٠).

للأرجنتيني أدولفو بوي كاساريس Adolfo Bioy Casares (١٩١٤)، وفي قصص Ficciones (١٩٤٤) لبورخس أو مملكة هذا العالم El reino de este mundo (١٩٤٩) لكاربنتيه. إن الهام في أعمال روائي هذه الفترة - كما لاحظ أمير رودريجيث مونيغال - هو علاقتها مع حركات الطليعة؛ «لأنهم، قبل كل شيء، يجددون لرؤية ولفهوم للغة» (٩).

وتسود في الخمسينات أعمال مؤلفين من أمثال بورخس وكاربنتيه، ويشرع في النضج روائيون مثل الأوروغواي خوان كارلوس أونيتي Juan Carlos Onetti (١٩٠٩) - الحياة القصيرة، La vida breve ١٩٥٠، والتشيلي مانويل روخاس Manuel Rojas (١٨٩٦) - ابن اللص Hijo de ladrón ١٩٥١، والفنزويلي ميغيل أوتيرو سيلفا Miguel Otero Silva (١٩٠٨) - دور ميتة Casas muertas، ١٩٥٥، - ويبدأ في الشهرة ثلاثة قصاصين مكسيكيين: هم خوان رولفو Juan Rulfo (١٩١٨) بأقاصيص السهل المشتعل El llano en llamas وبرواية بدرو بارامو Pedro Páramo (١٩٥٥)، وخوان خوسيه أريولا Juan José Arreola (١٩١٨) بقطعة النثرية الفريدة التي يختلط فيها القصص بالمقال في مؤامرات Confabulavio، وكارلوس فويتس Carlos Fuentes (١٩٢٩)، الذي يفتح برواية أكثر الأقاليم شفافية región más transparente (١٩٥٨)، فترة جديدة للرواية الأمريكية اللاتينية مع القصص الأرجنتيني الاستثنائي، خوليو كورتازار Julio Cortazar (١٩١٤) الذي نشر في نهاية ذلك العقد أول كتبه الهامة، مجموعة أقاصيص الاسلحة الخفية Las armas secretas (١٩٥٩).

هكذا، وبعد هذا التراكم للمخبرات، بعد هذا التحقيق البطيء لحرية الخيال، بعد هذا التدريب المستمر على التكنيكات والأساليب، بعد هذا النضال مع اللغة التي يأخذ في التركيز حولها الجزء الأكبر من الهم التعبيري، وبالتوافق مع

(9) Emir Rodríguez Monegal, Los nuevos novelistas, en Mundo Nuevo, Paris, noviembre de 1967, Núm. 16, p. 21.

تشكل ظاهرة أشمل من نزع الأوهام، ومن رفض البنيات الاجتماعية والثقافية، ومن الثورة الجنسية، ومن المعايير والاستخدامات الحيوية الجديدة، ومن ذوبان الأنواع الأدبية والأشكال الفنية، التي تضم خلق حساسية جديدة وأسلوب خاص بالسنوات الحالية، ينتج الازدهار الحالي للرواية الأمريكية اللاتينية.

كان الروائيون الذين خلقوا لحظة الذروة الأولى، فيما بين ١٩٢٤ و ١٩٣٠، لا يتعدون ستة من الطراز الأول، متفرقين في أنحاء أمريكا اللاتينية. وهم الآن يقاربون الضعف، وسواء كانوا يكتبون في بلدانهم، أو في بلدان أخرى من أمريكا أو أوروبا، فإنهم قد أقاموا فيما بينهم تواصلاً وتحالفاً شديداً. إن نجاحهم، والتفسيرات المستفيضة والملائمة التي نالتهم أعمالهم، إذا كانوا قد حققوا انتشاراً استثنائياً في لغتهم الأصلية وفي ترجمات عديدة، فكل ذلك ليس غريباً عن ظهور دفعة بارزة من النقاد بشكل مواز وهم: الأرجوبيون ماريو بنيديتي Mario Benedetti (١٩٢٠)، أمير رودريجيث مونيجال Emir Rodri- guez Monegul (١٩٢١)، وأنخل راما Angel Rama (١٩٢٦)، والمكسيكيان إمانويل كاربايو Emmanuel Carballo (١٩٢٩) وكارلوس مونسيفايس Carlos Monsivais (١٩٣٨)، والتشيليان فرناندو ألجريا Fer- nando Alegria (١٩١٨) ولويس هارس Luis Harss (١٩٣٦)، والكوبي سيفيرو ساردوي Severo Sarduy (١٩٣٧) والبيروي خوليو أورتيجا Julio Ortega (١٩٤٢).

وندرج هنا أسماء الروائيين الذين يكونون هذه الدفعة وأهم أعمالهم: الباراجواي أوجستو روا باسطوس (١٩١٧) بروايته ابن الإنسان (١٩٦٠) Hijo de Hombre، وكارلوس فويتس Carlos Fuentes برواية موت أرتيميوكروث La muete de Artemio Cruz (١٩٦٢) وتغيير الجلد - João Guimaraes bio de piel (١٩٦٧)، والبرازيلي جوان جيمارايش روزا Rosa (١٩٠٨ - ١٩٦٧) بروايته السرتون الكبير: دروب. : Gran sertón veredas (١٩٦٣)، والأرجنتينيان خوليو كورتازار Julio Cortazar برواية

الحجلة Rayuela (١٩٦٣) والدوران حول اليوم في ثمانين عاماً La vuelta al
Ernesto Sabáto dia en ochenta mundos (١٩٦٧) وإرنستو ساباتو
(١٩١٢) بروايته عن الأبطال والقبور Sobre heroes y tumbas (١٩٦٢)،
والأورجويان كارلوس مارتينث مورينو Carlos Martínez Moreno (١٩١٧)
برواية منصة الإعدام El paredón (١٩٦٣)، وخوان كارلوس أونيني برواية
حوض السفن El astillero (١٩٦١)، تجميع الجثث Junta cadáveres
(١٩٦٥)، والقصص الكاملة (١٩٦٧)، والبيرواني ماريو فارجاس يوسا Mario
Vargas Llosa (١٩٣٦) برواية المدينة والكلاب La ciudad y los perros
(١٩٦٣)، والدار الخضراء La casa verde (١٩٦٦)، والكوبيان
خوسيه ليثاما ليما José Izama lina (١٩١٢)، برواية الفردوس
Paradiso (١٩٦٦) وجييرمو كوبريرا إنفانتي Guillermo Cabrera Infante
(١٩٢٩) برواية ثلاثة ثغور حزينة Tres Tristes tigres (١٩٦٧)، والكولومبي
جابريل جارتيا ماركت Gabriel García Márquez (١٩٢٨) بروايته مائة عام
من العزلة cien años de soledad (١٩٦٧). وليس السجل مغلقاً ولا محدداً
بدقة. إذ باستثناء الراحل جيمارايش روزا، نجد الآخرين في أوج إبداعهم،
وإلى جوارهم تواصل أجيال سابقة عملها الروائي أو يبدأ فيه كتاب جدد
واعدون. كذلك لا يمكن اعتبار ذلك التصنيف للأعمال البارزة نهائياً وسط كل
تلك الأعمال التي تشكل هذا المخزن الأمريكي اللاتيني الذي يثير انتباه العالم.
وسيحافظ بعض هذه الأعمال على نوع معين من المكانة في عالم النقد لكن السلف
لن يحافظ عليها.

وفيها جميعاً نجد حرية اللغة والابتكار، وعدوانية واثقة ومشاركة حاسمة في
النزاعات وفي التيارات الفكرية ليومنا هذا مما يجعلها دالة وحية بالنسبة للقارئ
الحديث بلغتنا أو بأي لغة أخرى لقد تم تجاوز النزعة الإقليمية التي تراجعت إلى
الوراء لكن من بين أعمالها بلغ عمل واحد شهرة ليست أدبية فقط بل شعبية
أيضاً، في لغات عديدة، ولعل ذلك لأنه رائعة هذه الفترة. هذا العمل هو مائة

عام من العزلة لجابرييل جارثيا ماركث. إنه كتاب حب وخيال فيه كل شيء :
التاريخ والأسطورة، الاحتجاج والاعتراف، المجاز والواقع، وكل هذا مروي
بفن قديم يهزم حقاً، حين يظهر، الصيغ الأدبية، إنه موهبة بقدر ما هو عمل
العقل والروح، وهو سر القصص القديم الذي يأسرنا مرة أخرى.



الفصل الخامس أمريكا اللاتينية في الآداب الأخرى

إستواردو نونيث*

Estuardo Núñez

١ - الطابع المثالي الأول.

أثار وصول الإنسان الأوروبي إلى أمريكا - كولومبس إلى جزر الأنثيل، وكورتيس إلى المكسيك، وبيثارو إلى البيرو(**)، خلال أربعين عاماً - عملية طويلة من استيعاب الأنباء المتفرقة بشأن البؤر المختلفة والمنعزلة حول الحقائق الأمريكية، دون استنباط كثير، للمعلومات الجغرافية، والفيزيائية، والاجتماعية، والأنباء التاريخية الجزئية والسطحية.

ولم تستطع الأنباء الأولى عن أمريكا، ومن بينها تلك التي تضمنتها رسائل كريستوفر كولومبس أن تميز بين ما هو أمريكي وما هو آسيوي. وحتى أوائل القرن السادس عشر كان الاعتقاد العام في أوروبا أنهم قد وصلوا إلى الجزر التي تجاور كاتاي(***) أو الهند.

(*) ناقد بيروي (ولد في ليا ١٩٠٨) من اعماله الأساسية: النثر الأدبي في البيرو (لوس انجلوس ١٩٤٢)، مؤلفون أنكليز في البيرو (ليا ١٩٥٦)، الأدب البيروي في القرن العشرين (مكسيكو ١٩٦٦)، اسكندر همبولدت في البيرو (ليا ١٩٦٧)، آداب ايطاليا في البيرو (ليا ١٩٦٨) صورة العالم في الأدب البيروي (مكسيكو ١٩٧٢). وهو استاذ شرف في جامعة سان ماركوس، ومدير مجلة فينيكس، لسان المكتبة الوطنية في البيرو وهو لا يزال يديرها حالياً.

(**) ويجب أن نضيف أيضاً كابراي فهو مكتشف البرازيل [المراجع].

(***) Cathay أو Cathay: هو الاسم الذي كان مؤلفو العصور الوسطى يطلقونه على الصين

[المترجم].

لكن بعد سنوات ، ومع تقدم القرن المذكور، بدأت تقارير أخرى عن تجارب المستكشفين والغزاة تحدد ملامح واقع مستقل، أو بالأحرى بدأت في اعتبار ما هو أمريكي على أنه قادم من قارة جديدة. ومن ثم رُسمت أولى الخرائط أو كتب الارشادات الملاحية التي تحدد جسماً جديداً من الواقع الأرضي سيأخذ في الاكتمال ببطء بكل اتساعه عن طريق الاكتشافات والغزوات اللاحقة. هكذا تبرز أمام الأوروبيين تضاريس السواحل البرازيلية، وفلوريدا، وكندا، ووجود إمبراطوريات هامة مثل إمبراطوريات الأزتيك والإنكا. ويتمكن أمريكيو فسبوتشيو Amerigo Vesputio ، الذي ارتحل من عام ١٤٩٨ إلى عام ١٥٠٨ ، من «عزل» القارة الجديدة كوزموجرافياً.

تبدأ الأرض الجديدة في اكتساب خصائص الأرض الموعودة، اللجنة الأرضية، وترسم فوقها، خيالياً، لوحة عصر ذهبي ينتج أسطورة الدورادو El Dororado، وأسطورة خاوخا Jauja، وغيرها من النتائج الخاصة بفانتازيا وأخيلة عصر النهضة.

على هذا النحو يبدأ العنصر الأمريكي يكف عن كونه مفهوماً ضبابياً وغير دقيق كما يظهر في قصيدة سفينة الحمقى Das Narrenschiff (١٤٩٤) لسباستيان برانت Sebastian Brant ، التي تقوم على أساس حكايات كولومبس ، ويبلغ بعد ذلك بنصف قرن درجة واقع أكثر تحديداً رغم أنه لا يزال دون تضاريس محددة. فالروايات اللاحقة مثل تقارير الأب بارتولومي دي لاس كاساس Bartolomé de las Casas أو الايطالي جيرونيمو بنزوني Gerónimo Benzoni تقدم الإنسان الأمريكي على أنه مجموع «أناس آدميين»، أناس طيعين للدين، بدأوا يعانون من الاستغلال والنهب على أيدي الغزاة الإسبان الأوائل.

وقد أوضح النقد المتزن في بدايات القرن الحالي، عن حق، التطور الفريد للمفاهيم حول العالم الجديد لدى مونتاني Montaigne في مرحلتي كتابة مقالاته. فحتى طبعة ١٥٨٠ كانت مفاهيمه المطروحة في مقال أكلة لحوم البشر (المقالات، الكتاب الأول، فصل ٣١) تقوم على أساس التأملات التي أثارها

لديه قراءة نتائج بعثة فيلجانيون Villegagnon إلى شواطئ البرازيل من خلال تقارير أندريه تيفيه André Thevet (١٥٥٨)، وجان دي ليري Jean de lery (١٥٧٨). وتتفق هذه الشهادة مع خبرته الشخصية المباشرة بفضل اللقاء الذي جرى في روان، في بلاط شارل التاسع الذي جلب إليه ثلاثة من هنود البرازيل. هذا اللقاء وتلك القراءات أثارت اهتمام أوروبي واع بالقلق الجديد لمعرفة العالم الحديث الاكتشاف. قال تيفيه:

اكتسب هذا البلد اسم الهند بسبب تشابه مع ذلك البلد الآسيوي وللإتفاق في العادات، والروحانية والهمجية لدى هذه الشعوب الغربية مع بعض العادات المشرقية.

وبذلك بين كل الجهد السائد حول خصوصية وغطية أمريكا. إلا أن مونتاني التقط هذا المفهوم بحسب استطلاعه الفائق.

ويجب أن نضيف أنه بمناسبة الكتابة حول أكلة لحوم البشر لابد من أن مونتاني قد عرف أيضاً عمل جيرونيمو بنزوني تاريخ العالم الجديد في طبعته الأولى (فينيسيا ١٥٦٥) أو في طبعته الفرنسية لعام ١٥٧٩.

وفي مرحلة ثانية، حين وسع مونتاني مقالاته لطبعة عام ١٥٨٨، كانت معرفته قد أثريت من مصادر أخرى حول خصائص العالم الجديد. ذلك «العالم الطفل» الذي أضيفت إليه في خياله جوانب جديدة أكثر تماسكاً واكتمالاً. إنه الآن، في مقاله حول العربات (المقالات، الكتاب الثاني، الفصل ٦)، يميز بوضوح ليس واقع البرازيل فقط بل كذلك واقع البيرو والمكسيك. في هذه المرحلة الثانية، منذ عام ١٥٨٨، لم يعد يحفزه مجرد الفضول أو الميل إلى الألوان الزاهية، بل إنه «يأخذ جانب السكان القدماء للأراضي الجديدة، ضد غزاتهم الهمجيين، باسم الحق والإنسانية» (١). وفي دفاعه عن هؤلاء السكان يتوحد حبه للطبيعة الإنسانية مع

(1) cf. Gilbert chinard, L'exotisme américain dans la littérature française au xvi^e

siècle, paris, Hachette, 1911.

اهتمام واضح لعصر النهضة بالإنسان في «حالة البراءة» .

يقول مونتاني: «ليس هناك شيء همجي أو وحشي في هذه الأمم، وما يحدث هو أن كل واحد يسم بالهمجية ماهو غريب عن عاداته» (الكتاب الأول، فصل ٣٠).

لكن، بصرف النظر عن كتاب بنزوني، كانت هناك كتب أخرى توضح الاهتمام بأمريكا لدى مونتاني، وكانت هذه الكتب دون شك هي تلك التي كتبها فرنسيسكو لويس دي جومارا Francisco López de Gómara، أعني التاريخ العام لجزر الهند الغربية Historia general de las Indias، الذي ظهر في سرقسطة عام ١٥٥٢، والذي ظهرت ترجمته الفرنسية في باريس عام ١٥٨٤. وأكمل هذا العمل كتاب تاريخ الدون هرنان كورتيس Historia de don Hernán Cortes للمؤلف ذاته، جومارا، والذي ظهرت طبعته الإيطالية عام ١٥٦٦. كذلك يفترض أن مؤلف المقالات قد عرف عمل بارتولومي دي لاس كاساس Bartolome de las Casas سرد موجز لدمار جزر الهند الغربية Bre-vísima relación de la destrucción de las Indias الذي صدر عام ١٥٥٢ في طبعاته الفرنسية العديدة أو المقتطفات الفرنسية منه. هكذا يستطيع مونتاني أن يتحدث بكل الثقة عن أقاليم أخرى من أمريكا، مثل البيرو والمكسيك، ويشغل نفسه بالقسوة التي عومل بها الهنود البيرويون والمكسيكيون من جانب الغزاة الإسبان. ويدرك أمريكا باعتبارها «عالمًا طفلًا»، ليس لديه بعد قرن من الحياة ويجري تعليمه أبسط مبادئ الثقافة، ويؤكد أن «هذا العالم الآخر لن يفعل سوى أن يدخل إلى الضوء حين يتركه عالمنا، ويتابع فيعرب عن خوفه من أن تكون عدوى الأوروبيين قد سببت له الخراب أو التدهور.

ومن المثير للاهتمام أن نشير إلى أنه، عند الحديث عن عظمة كوئكو ومكسيكو، اعتاد كاتب المقالات الفرنسي أن يميز بوضوح بين بعض الخصائص المميزة للمكسيك عن البيرو، ويأخذ في اعتباره الوحدة الكونية لإنسان العالم الجديد، لمعتقداته، وأساليبه وجوده، وردود أفعاله، وأعماله المادية، وعلى الأخص

تلك الأعمال ، (مثل «طريق الإنكا» في البيرو) التي يعتبرها معجزة للعمل المنسق بين الجهد والعبقرية .

وتتبدى ظاهرة إدخال ماهو أمريكي كذلك في الأدب الإيطالي لعصر النهضة ، وكان محرك هذا الإدخال هو أمريكوفسوتشيوبعمله الموضح ، وبالدرجة الأولى راموزيو Ramusio . بعمله مجموعة رحلات ، وبنزوني بكتابه تاريخ العالم الجديد .

من هذه المجلدات ستخرج العناصر الطريفة للشعر الرعوي ، وفي المقام الأول ، أركاديا Arcadia لسانازارو Sannazaro ولشعر تاسو Tasso الذي يمكن أن نتبين بين مقاطعه بعض الجو المكسيكي الذي يخففه الظرف الإيطالي بعض التخفيف .

وليست هذه هي الحالة عند الحديث عن إسبانيا والبرتغال ، فهما أكثر ارتباطاً بالعنصر الأمريكي بسبب القرب الجغرافي والارتباط المباشر ، وبسبب وجود جبهة من المؤرخين الإسبان الذين كتبوا انطباعاتهم الأمريكية ، وبسبب وجود خلاسين من أمثال الإنكا جاريلاسودي لافيغا Inca Garcilaso de la Vega الذي أثر عمله بالضرورة على المبدعين الإسبان . بالإضافة إلى ذلك هناك حالة استثنائية لوجود قصيدة ملحمة عظيمة مثل الاروكانية La Araucana ، كتبها إسباني في أمريكا ، وتعد نموذجاً لنوعها الأدبي ، وعرضاً ذا مغزى للموضوعة الأمريكية الحية متضمنة في الأدب . ويمكن أن نضيف إلى اسم ألونسودي إرثيا اي ثونييجا Alonso de Ercilla y Zúñiga أساء لوبي دي فيجا Lope de Vega في الكثير من كوميدياته مثل العالم الجديدالذي اكتشفه كولومبس El Arauca nuevo mundo descubierto por Colón والاروكاني المروض El Arauca no domado وبدرو كالديرون دي لباركا Pedro Calderón de la Barca بعمله فجر كوباكابانا La aurora en Copacabana ، وميجيل دي ثرفانتس Miguel de Cervantes نفسه الذي يلتقط أصداء أمريكية في لاجالاتيا La Galatea ضمن أعمال برسيلس وسجيسموندا Los trabajos de Persiles

Segismunda واسم جابرييل لاسو دي لافيغا Gabriel Lasso de la Vega في كورتيس الشجاع Cortes valeroso (مدريد، ١٥٨٨)، واسم أنطونيو دي سافدرا Antonio de Saavedra في الحاج الهندي El peregrino indiano واسم مارتين باركودي تشينيرا Martin Barco de Centenera في قصيدته الطويلة La Argentina الأرجنتين. (١٦٠٣).

أما التأثير الأمريكي في إنجلترا فيحمل دلالة خاصة، حيث كان الخيال يتغذى على عناصر غامضة من العالم الجديد كامة في اليوتوبيا Utopia (١٥١٦) لتوماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥) تخلق فانتازياها الجغرافية مملكة، أو مدينة، أو جزيرة مثالية تحمل السمات المنسوبة إلى المجتمعات الأمريكية وتنتشر في كل المجال الأوروبي. ويتغذى إلهامها على حكايات كولومبس وفسبوتشيو وعلى الأنباء حول اكتشافات الأراضي الأمريكية الجديدة، التي تدفعها إلى إدراك فكرة جزيرة يحيا فيها الإنسان في سعادة، في ظل تنظيم اجتماعي قائم على نسق عقلي. ربما كانت اليوتوبيا رواية جنينية تتضمن نقداً خفياً للمجتمع الانجليزي وتقدم هياكل اجتماعية مستلهمة من أنباء تلك المجتمعات المكتشفة بين هنود الانكا والأزتيك. وفي ظلال مور، تزدهر يوتوبيات أخرى في أطلانطيد الجديدة The new Atlantic (١٦١٦) لفرنسيس بيكون Francis Bacon (كان إسم أطلانطيد الجديدة إحدى طرق الإشارة إلى أمريكا)، وفي مدينة الشمس La ciudad del sol لتوماس كامبانيللا Tomás Campanella المنشورة عام ١٦٠٢، والتي تجرى خيالاً في سيلان، لكنها تتكون في تنظيمها من عناصر مثالية أمريكية.

وفيما عدا ذلك أسهم الرحالة الانجليز، من أمثال دريك Drake، وفروبيشر Frobisher، وكافنديش Cavendish، ورالي Raleigh، في معرفة القارة الجديدة بكتاباتهم. ووصلت هذه العناصر؛ دون شك، إلى شيكسبير، ويمكن أن ندرك صدى لها في العاصفة (١٦١٢)، وهي عمل يدور جزئياً في جزيرة مثالية مثل جزيرة مورومثل جمهورية أفلاطون. واسم الشخصية ميراندا، وموضوع

العمل يأتيان من حكاية أمريكية جنوبية خلال غزو الريودي لابلاتا التقطها الفرنسي شارل فوا Charlevoix والبرتغالي ماجلان Magallanes .

في هذه المرحلة الأولى من انتشار العنصر الخاص بأمريكا في العالم الأوروبي، يمكن تبين عملية أولية لإضفاء الطابع المثالي على ماهو أمريكي على أساس أنباء مؤكدة أوزائفة غير مترابطة أو معزولة. وفي هذه المثالية يتكشف شوق أوروبي لتجاوز الواقع الأوروبي ولصياغة عالم مثالي في الواقع البعيد، ربما كان نوعاً من الملاذ ضد صور البؤس والقيود الأوروبية. وهي مرحلة صياغة مخزون بطن من الشهادات حول ماهو أمريكي، يثرى الفضول والجهد التوسعي للإنسان الأوروبي، لكن المحتمل فيه لايفسح المجال للواقعي.

٢ - الاهتمام بما هو طريف.

(أ) رحالة حقيقيون وخياليون.

خلال القرن السابع عشر وجد المبدعون الفرنسيون للدوافع والموضوعات الأمريكية الطريفة ممثلاً نموذجياً لهم في كاتب روائي يوقع ببساطة باسم هويه Huet، ترك مخطوطة رواية بعنوان الإنكا المزيف Falso Inca (عام ١٦٦٧)، كذلك تعتبر من القصص الروائية تلك القصص التي خلفتها مدام دي كالبرانيد Madame de Calpranède، الأميرة اللسيدية Alcadiana La princesa (باريس، عام ١٦٦١)، ومارتين لوروا جومبريل Martin Le Roy (عام ١٦٥١): وتضاف إليها حكايات المغامرين القراصنة والخارجين على القانون لجزر الأنثيل، مثل أوكسملان Oexmelin، ورافنودي لوسان Ravenau du lussan، وغيرهما، وحكايات المبشرين، والجزويت (الفرنسيين والألمان، في المحل الأول، مثل مانيان Magnin)، وحكايات تجار وبحارة سان مالو، وهم مغامرون خرافيون بين شعوب من «البدائيين الأبرياء». مثل هذه الحكايات تقوم بدور الحافظ والمثال لإثارة التمرد ضد الاشكال العتيقة للحضارة والحكم الشائعين في أوروبا. والأمـر

أمر «روسوية» قبل ظهور روسو وقبل أن يصوغ مذهبه في الإصلاح الاجتماعي .

وقد أسهم الرحالة مثلما أسهم «أصحاب الخيال» في استكمال وحفز الاهتمام بمفهوم أمريكا، لدرجة أنه خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ازداد الاهتمام الأوروبي بالبعثات . وفيما كانت فرنسا تتلقى بحرارة أنباء وحكايات البحارة الذين يجوبون جزر الأنتيل أو يقومون بالدوران حول العالم، تابعت إنجلترا باهتمام بالغ رحلات رالي وأنسون Anson، وكذلك التطورات الخيالية لقصص مثل روبنسون كروزو Robinson Crusoe لدانييل ديفو Daniel Defoe (١٧١٩)، التي لقيت انتشاراً واسعاً في أوروبا وفي العالم . وفوق هذه الثروة من الرحالة الحقيقيين صعد بنجاح رحلة آخرون خياليون مثل فرنسيسكو كوريال Francisco Correal، في رحلة إلى جزر الهند الغربية Voyage aux Indes accidentales (باريس، ١٧٢٢) . وفي داخل المجال الانجليزي استمر قلق بالغ من أجل التقاط الموضوع الأمريكي اللاتيني . أما في فرنسا، التي احتفظت حتى ذلك الحى بالأسبقية الأوروبية في الموضوعات الأمريكية، فلم يأخذ هذا الاهتمام خطأ صاعداً . وجاءت الدفعة من البلاط الانجليزي لشارل الثاني، الذي كان كثير من رجاله منفين في اسبانيا، إذ اشتعل في قلوبهم حب اللغة القشتالية وأدبها . وأصبحت الأعمال ذات الموضوع الإسباني، أو التي تدور حول مستعمرات إسبانيا وترجمات الأعمال الأدبية والتاريخية أعمالاً شائعة .

وقد كتب روبرت هوارد Robert Howard (١٦٢٦ - ١٦٩٨) بالاشتراك مع نسييه جون درايدن John Dryden مسرحية الملكة الهندية Indian Queen (١٦٦٤)، وهي تراجيديا عن الملكة زمبالا Zempoalla، أحدثت ضجة كبيرة عند افتتاحها بسبب كمية العناصر المشهدة، بما في ذلك ثياب الريش، والمعارك والتوضيحات على المسرح . والموضوع مكسيكي لكنه يجري في البيرو حيث نجد مونتزوما جنرالاً للإنكا البيرويين .

وتحت تأثير نجاح عمل هوارد افتتح درايدن (١٦٣١ - ١٧٠٠) تراجيديا الإمبراطور الهندي، أو غزو الاسبان للمكسيك (١٦٦٥) . وبعد ذلك وقبله

كتب خمس قطع ذات موضوعات مأخوذة من مصادر إسبانية ويصرف النظر عن حكايات غزو المكسيك والبيرو المشهورة لجومارا ولاس كاساس أضاف درايدن إلى ثقافته الأمريكية مصادر أخرى مثل: شروح الإنكا جارتيلاسو التي ظهرت طبعتها الانجليزية المختصرة في لندن عام ١٦٢٥ .

في كل هذه الأعمال - كما في الأعمال التي ستتج في القرن التالي - نجد مفاهيم زائفة أو مشوهة حول الحقائق التاريخية والجغرافية، والعبادات، والاستخدامات، وحول سيكولوجية شخصيات العالم الجديد. والتعسف واضح في كل المجالات. مازالت أمريكا بعيدة جدا عن الطبقة الأوروبية من المثقفين ولا يبدو أنها لقيت مايكفي من الدراسة. والمؤرخون، والبحارة، والقراصنة والكتّاب، الذين كتبوا القصص عما رأوه أو ما لم يروه ولم يعيشوه، لم يكونوا كلهم يقدمون صورة كاملة بل صورة سطحية، ومجزأة، وخيالية، ومشوهة، ولا تتناسب في أبعادها مع الأحوال الأمريكية. وبوجه عام كانوا لا يتوقفون إلا في المناطق الساحلية، وأمام الجوانب السطحية، دون النفاذ إلى جوهر العالم الأمريكي الرحيب.

وفي القرن الثامن عشر كان لابد من أن يتغير الموقف بعض التغيير. فإن أحد أولئك الرحالين على مكاتبتهم، أحد أولئك المخترعين للرحلة التي لم تتحقق، استطاع أن يبلغ منذ لحظة ظهوره الأول، مرتبة أكثر الكتاب مبيعا، ولم يقتصر انتشاره على بلده إنجلترا، بل عمم الأوساط الأوروبية كلها. هذا الكاتب هو دانييل ديفو (١٦٦٠ - ١٧٣١)، وقد ظهر كتابه الفريد الشهرة، الذي كان عنوانه الأصلي هو حياة ومغامرات روبنسون كروزو The life and adventures of Robinson Crusoe، في لندن عام ١٧١٩.

يتضمن روبنسون من العناصر الأمريكية أكثر مما يعتقد الناس. ولا شك أنه نشرها بكفاءة في كل أوروبا. في الصفحات الأولى للرواية تكشف الشخصية الرئيسة عن عملها في الساحل البرازيلي مكرسة نفسها لمهام وظيفية مكتنية ورتيبة. لكن حبه للأسفار يؤدي به إلى رحلة بحرية صغيرة تنتهي بالغرق وبالملاذ المنعزل في «جزيرته» التي تقع أمام ساحل فنزويلا الشرقي، بين مصب نهر الأورينوكو

وجزيرة ترينيداد. في هذه الجزيرة التقليدية ستجتمع عناصر، ومناظر، واستخدامات، وأصداء من أرجاء أخرى من مناطق مختلفة من أمريكا بما في ذلك تلك المناطق الواقعة على الجانب الآخر من القارة الأمريكية الجنوبية، أي على الشاطئ الغربي لها، وتقابل مملكة البيرو، أي خلجان الساحل البيروي والجزر المجاورة لها مثل: جزيرة لوبوس، وجزيرة خوان فرناندث، إلى الجنوب منها، أمام تشيلي. ويضم هذا كله مزيجاً من الخيال والوقائع المتنوعة التي تلتقي في الرواية مثلما تلتقي في ذهن الإنسان الأوروبي عند بداية القرن الثامن عشر، وتحدد مفهومه عما كان، أو عما كان يفهم على أنه أمريكا المستعمرات من قبل الإسبان والبرتغاليين. كان ديفو قد قرأ بالفضول والاهتمام الطبيعي لرجل في عصره حكاية القرصان الانجليزي وودز روجرز Woodes Rogers رحلة تجوال حول العالم A cruising voyage round the world (لندن، ١٧١٢)، الذي نعرف عنه تاريخياً أنه ألقى مراسيه ودخل ينهب في جواياكيل (بالاكوادور) وغيرها من موانئ المحيط الهادي. هناك نجد حادثة العثور على بحار اسكتلندي (هو الكسندر سلكيرك Alexander Selkirk) الذي وجد في جزيرة مهجورة من مجموعة جزر خوان فرناندث بعد عدة أعوام من الانعزال وإنقاذه. ويمكن أن تكون الحادثة قد رويت في ميناء بريستول الذي كان فيه ديفو عام ١٧١٣، أو في لندن ذاتها، وهما المدينتان اللتان يمكن أن يكون سلكيرك قد وصل إليهما بعد إنقاذه. إلا أن هناك قراءات أخرى، حسب رأي شينار، يحتمل أن تكون هي مصادر ديفو، وهذه المصادر هي رحلات الرحالة الفرنسيين إلى البحر الكاريبي وسواحل أمريكا الجنوبية، مثل رحلات إسكمان دي أوكسملان Esqueme- lin de Oexmelin، ورافنو دي لوسان Ravenau de lussan، وجاك ماسيه Jacques Massé باعتبار أن أولهما وثالثهما يقصان في كتبها تجارب مماثلة لتجربة سلكيرك. إذن لقد تملك مجموعة عديدة من الكتب حول هذه المواد عن المغامرات والرحلات والتي كانت تمثل القراءة المفضلة لجمهور واسع. ويجب أن نأخذ في الاعتبار ليس فقط الكتب الفرنسية المذكورة آنفاً، بل كذلك كتب الرحلات بالإنجليزية، التي كان ديفو مضطراً لمعرفة، لأسباب مهنية ولاهتمامه

الشخصي . ومن هذه الكتب اكتشاف إمبراطورية جويانا The discovery of the Empyre of Guiana للسير والتر رالي (لندن، ١٥٩٦) الذي صعد في نهر الأورينوكو بحثاً عن الدورادو، وهناك كتاب آخر أحدث لويليام دامبير هورحلة جديدة حول العالم - وصف تشيلي والبيرو عام ١٦٧٩ A new voyage round the world - Description of Chile and peru in 1679 (لندن، ١٦٩٠ - ١٦٩٩) ٤ أجزاء . ولا بد من أنه استمد العناصر البيئية للطبيعة الاستوائية التي نقلها إلى «جزيرته» من هذه الكتب . وقد فضل ديفو أن يرسم جواً استوائياً، قريباً من دلتا الأورينوكو، أو بالأحرى، في موضع الجنة الأرضية كما حلم بها كولومبس . وعلى مقربة من الدورادو حسب أوهام الكثير من الغزاة الطموحين من أمثال أوريانا Orellana والرحالة من أمثال رالي . هكذا تكون الشخصية والحكاية مأخوذتين مما حدث في الجزيرة التشيلية، في غربي أمريكا الجنوبية، لكن المنظر يقابل خط الاستواء عند الشاطئ الشرقي لأمريكا الجنوبية في الجزيرة الفنزويلية .

ربما كان إسهام روبنسون ديفو أكثر أهمية وفعالية من كتب الرحالة نفسها التي كانت تشكل مصادره، وبذلك ساهم في إثراء المفهوم الأوروبي عن أمريكا الجنوبية، بسبب انتشاره غير العادي في كل الأوساط الأوروبية، ورغم قلبه للحقائق - مثل حيوانات اللاما تلك التي تعيش في جبال الانديز البيروية، حيوانات المرتفعات تلك التي تعج بها جزيرة روبنسون الاستوائية - فقد كان خلاصة وافية لقلق الأوروبيين العقلانيين والمستعيرين الذين ظهروا، بعد وفاة ديفو، في النصف الثاني من القرن .

وهناك معاصر آخر لديفو ودرایدن، هو جوناثان سويفت Jonathan Swift (١٦٦٧ - ١٧٤٥)، يضيف إلى تهكمه اللاذع العنصر الطريف كموصل مناسب لتجنب الرقابة . وكتابه رحلات ليمويل جليفر إلى عدد من أمم العالم النائية أو رحلات جليفر (١٧٢٦) Travels into several remote nations of the world by lemuell Gulliver o Gullivers travels يغطي النقد الاجتماعي

للاستقرارية الانجليزية المنحلة بسلسلة ضبابية من الشخصيات القزمية التي تتجول في ممالكها أوجه شبه ببعض مجتمعات أمريكا التي أذاع تنظيمها الرحالة المؤرخون ومبدعو اليوتوبيات. ويخلق سوفيت الحبكة الخفية داخل إطار بريء لبلدان مثالية ونائية، وهي حيلة أدبية لقيت ترحيباً فوراً في كل أوروبا بفضل الطبعة الفرنسية لعام ١٧٢٧، قبل وبعد الرسائل الفارسية لمونتسكيو الذي يسخر بدوره من المجتمع الفرنسي لكنه يجعل السخرية في جو شرقي متخيل.

(ب) أمريكا باعتبارها ذريعة أدبية.

النزعة العالمية في الموضوعات، والتي كان يبدو أنها قاصرة على الأدب الإبداعي الانجليزي منذ زمن شيكسبير، بدأت تكتسب ثقلًا مائلاً في الأدب الفرنسي خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر. وقد تبدى هذا التيار العالمي في ادخال موضوعات شرقية عليه (تركية، ومصرية، وصينية، وهندية ومتأثرة برازيلية، وأزتيكية، وإنكاوية) قد ساد ذلك في النوع الأدبي المسرحي بالدرجة الأولى. وبعض العناوين المعبرة لبعض الأعمال الناجحة مسرحياً تعد ذات دلالة في هذا السبيل.

كتب فرييه Ferrier تراجيديا مونترزوما Montézume (١٧٠٢)، وافتتح ماريفو Marivaux كوميديا جزيرة العبيد Le des esdaues (١٧٢٣)، وكتب ليساج ودورنفال Lesage & D Orneval، المتوحشة La sauvagesse (١٧٣٢)، وكتب فوسلييه M. Fuseleer «باليه بطولية» عنوانها جزر الهند الأنيقة Les indes galantes (١٧٣٥)، ونال الشهرة بسببها رامو Rameau واضع موسيقاها. وعلى غرار الأسلوب الأدبي - الموسيقي افتتح الإيطاليان ريكوبوني Riccoboni وروماجنيزي Romagnesi مسرحية المتوحشين Les Sauvages عام ١٧٣٦ في باريس، وكانا يقلدان بها مسرحية أليزيرا Alzire لفولتير التي افتتحت في العام نفسه، وتطابقت في البناء وفي التاريخ، مع مسرحية جزر الهند الراقصة Les indes dansantes لبرن Bonn.

وترجع تراجيديا فرنان كورتيز أو مونترزوما Fernand Cortez ou Montézume ليرون Piron إلى عام ١٧٤٤، كما ترجع البيروية La Péruvienne، كوميديا بواصي Boissi، إلى عام ١٧٤٦، وتعود كولومبيادا Colombiade لدام دو بوكاج Mme. du Bocage إلى عام ١٧٥٨، وإلى عام ١٧٦٣ ترجع تراجيديا مانكو - كاباك Manco - Capac للبرانك دي جيلليه Lebranc de Guillet، وإلى عام ١٧٦٤ مسرحية الهندية الشابة La jeune indienne، كوميديا شامفور Chamfort، وأخيراً ترجع إلى عام ١٧٧٧ - عام نشر رواية هندو الإنكا Les incas - تراجيديا زوما Zuma (اختصار اسم مونترزوما) للوفيفر Lefevre.

ومحمل تعداد العناوين هذا دلالة لأنه يبين وصول الموضوع الأمريكي اللاتيني لأوجه في المسرح وحده خلال فترة نصف قرن بموضوعات أزيكية وإنكاوية دائماً. واستكمالاً للصورة نجد لدينا في النوع الأدبي القصصي رواية تليماك Telémaco لفنيلون Fenelon (١٦٩٩)، التي تغذت بعناصر طوباوية مستمدة من مصادر معروفة عن الأشياء الخاصة بأمريكا (بنزوني، والجزويت في الرسائل التأسيسية Cartas edificantes، وربما من جومارا والإنكا جارئيلاسو دي لافيغا)، وكذلك مانون لسكو Manon Lescaut للقس بريفوست Prevost (١٧٣٣)، وهي رواية تجرى في جو الأماكن النائية في أمريكا الشمالية، أو بالأحرى، في لويزيانا، ونيو أورليانز، والمسييسي. وتكتشف هذه الرواية جانباً جديداً لم يستغل بعد، هو موضوع الحب المرتبط بالطرافة، والذي سيتعهده كثيرون حتى يتوج بظهور بول وفرجينى (١٧٨٧) لبرناردان دوسان - بيرر Ber-nardin de Saint - pierre.

هذا التواتر للموضوعات الأمريكية في الأدب الفرنسي في فترة التنوير يتمتع بأهمية كبيرة وخصوصاً في أعمال واحد من ألمع كتاب هذه الفترة، هو فولتير Voltaire، سواء في المسرح، بمسرحية أليزا أو الأمريكيين (١٧٣٦)، أو في الرواية الخيالية المعروفة برواية كانديد Cándido (١٧٥٨). وهذا العمل المسرحي

لفولتير له سابقة في تراجيديا أخرى للمؤلف نفسه عنوانها زائير (Zaire) (١٧٣٢) يتطور فيها الحدث في جو الحروب الصليبية وفي القدس المحتلة في العصور الوسطى من قبل الأتراك(*)، وقد حققت نجاحاً غير عادي منذ لحظة افتتاحها. ووفق ما أثبت سيزار ميرو César Miro في مقالته الموحية، ليست أليزيرا سوى نقل للموضوع زايد أو زوليم Zulime نفسه إلى جو مختلط، أو بالأحرى هي تبين للموضوع الأمريكي بدلاً من الموضوع التركي أو العربي، بحيث تجري أحداثه هذه المرة داخل إطار بيروي وبالتحديد في المدينة الملكية. لم يكن الشيء الجوهري هو الأمانة التاريخية، بل إطرء ذوق الجمهور الفرنسي والأوروبي من خلال استخدام ديكور طريف: كذلك لم يكن الموضوع نفسه مهماً، فلم يكن يهم تكرار الموضوع نفسه طالما تغير الجو، داخل نطاق الطرافة. وبالنسبة للجمهور كان ماهو آسيوي يعني ما يعنيه ماهو أمريكي نفسه. لم يكن ثمة معيار شديد الصرامة ولا ذوق شديد الميل إلى أمريكا، إذ أن التأثيرات نفسها والاشباع نفسه كان يمكن تحقيقها بالموضوعات الشرقية. هكذا لم يكن فولتير، بوصفه درامياً يحترم ذوق الجمهور، يشغل أدنى انشغال بالأحداث الواقعية المناظرة للعالم الأمريكي لأن إهتمامه كان منصّباً على خلق المشاهد، على المستوى الدرامي و على مستوى تطور المادة التراجيدية التي كانت، في الأساس، هي المواجهة بين جنسين، والتناقض بين مفهومين للحياة وللعالم. وكان من الأمور قليلة الأهمية أن يكون الطابع المحلي هو الشرق الآسيوي أو أمريكا الشمالية أو الجنوبية.

والعملية نفسها التي أوضحناها بالنسبة لمسرح فولتير، فيما يتعلق بالموضوع الأمريكي الطريف، يمكن توضيحها كذلك في نطاق النوع الأدبي الروائي الذي

(*) ثمة في هذه الجملة سوء فهم للتاريخ أو مغالطة. فالقدس كانت للعرب المسلمين. وقد دخل الأتراك الغز في الإسلام منذ مطلع القرن الحادي عشر وغزوا الشرق الإسلامي وأضعف أنفسهم في جانب الخلافة العباسية ضد الفاطميين في مصر والشام وضد الروم البيزنطيين. وقد غزوا الشام بعد سنة ١٠٦٥ ومنها القدس وأتبعوها للعباسيين كما كانت من قبل. ثم جاء الصليبيون فاحتلوها سنة ١٠٩٩ في مذبحة معروفة [المراجع].

مارسه بالأستاذية نفسها التي مارس بها المسرح . وهذه المرة تسبق رواية كانديد قصة أخرى بعنوان صادق Zadig ، هي حكاية شرقية تدور في إطار عربي .

نجد شخصية كانديد بيتتها في مشهد فانتازي مأخوذ من أسطورة الدورادو El Dorado ، ويبدو أن فولتير قد اطلع من أجلها على موضوعات متنوعة حول أحداث البيرو الهندي ، كم هي الحال بالنسبة لطائفة «الأوريغون Oregones» وهي طائفة النبلاء الإنكا ، وكذلك حال حداثك الذهب والفضة وغيرها من المشاهد الخيالية التي تحمل على الاعتقاد بأن فولتير قد استلهم أسطورة خاوخا Jauja . *

العمل الآخر الهام في الفترة نفسها ، والذي يبدو أنه تلخيص للمفهوم الطرائفي لما هو أمريكي ، هو ، دون شك ، رواية هنود الإنكا (١٧٧٧) لجان فرنسو مارمونتيل Jean Francois Marmontel ، ويظهر أن المؤلف قد جمع من أجله معلومات وافية حول ثقافتى الإنكا والأزتيك . والسمة المميزة لهذه الرواية هي المزيج الغريب لعناصر أزيكية وإنكاوية في حبكة واحدة لاستغني فقط عن مفهوم الزمان بل كذلك عن مفهوم المكان . ولايم أن يجرى ماهو مكسيكي في البيرو ، أو أن يجرى ماهو بيرواني في المكسيك ، كذلك لاتعني شيئاً المسافة الضخمة التي تفصل جغرافياً بين شعب وآخر ولا الاختلافات الجوهرية لظروفهما الإنسانية والتاريخية . وليس مارمونتيل فريداً في هذا الموقف من الجهل بالفروق الدقيقة ومن نقل الحقائق المكانية والزمانية من مكان لآخر . إذ يشارك فيه فولتير نفسه ، الذي يمزج بين عناصر من أصول أمريكية مختلفة ، ويشارك فيه مؤلفون آخرون سبقوه ، كما رأينا في المقتطفات السالفة لسيور دوروشيه Sieur du Rocher في الهندية العاشقة L'indienne awaureuse ، ولجومبرفيل في بولكساندر Poléandre (١٦٢٧) ، وكذلك الفنانون مصمموا الكتب ورساموها والذين يضيفون إلى واقع افتراضي - مثلاً نجد في الرسوم المصاحبة * خاوخا : هي الأرض الموعودة أو الجنة . كذلك يشير الاسم إلى مقاطعة في البيرو مشهورة بثرائها واعتدال مناخها . [المترجم] .

لنص مارمونتيل وغيره من كتب الفترة - عناصر وتوفيقات متقلبة وعذبة السذاجة .

وفي إطار المستوى الروائي سبق كتاب مارمونتيل كتاب عنوانه رسائل بيروية (١٧٤٧) لمدام دي جرافيني Mme de Graffigny ، وزع توزيعاً كبيراً في ست طبعات متتالية ظهرت حتى عام ١٧٦٤ ، وأضاف عناصر كثيرة من الخيال الطريف في هذا الخط نفسه من الغموض ، ومن عدم الدقة ، ومن الاختلاط بشأن أمور العالم الجديد .

إن أعمال مارمونتيل ، وجرافيني - وكانت أكثر الكتب مبيعاً في فترتها - وفولتير ، التي تحاول رسم موضوعها ضمن نطاق جو أمريكي ، تستخلص عناصر متفاوتة من كثير من الثقافات الهندية ، لجومارا وجارثيلاسو ، وربما لخيريث Jerez وثاراتي Zarate ، وكانت قد أصبحت مشهورة في طبعات أوروبية ، وفي ترجمات فرنسية . لكن برغم استهدافها تقديم حكاية عن الإنكا فإنه يتضح فيها إدخال شخصيات من التاريخ المكسيكي القديم لعلها كانت مستمدةً من حكايات كورتيس نفسه ومن كالفيزيرو بالتأكيد ، وقد كانت اكتسبت الكثير من الانتشار خلال عصر مارمونتيل .

كانت أمريكا مجرد ذريعة طريفة exotico لوضع حبكة تتفق مع قلق إنسان التنوير الأوروبي في موضوع تم تحويره حسب حساسية القراء الأوروبيين لتلك اللحظة وبفرضية تتكون من إثبات الأريحية البكر للإنسان الأمريكي ، ومفهوم مجتمع سعيد لم تدخله متطلبات الحضارة الأوروبية . وكان مارمونتيل خصوصاً نتاج نزعة إنسانية أوروبية ذات طابع ثقافي واضح وذات ميل ملحوظ إلى العالمية . كانت أوروبا حينئذ تخرج من عزلتها وتميل إلى تدعيم انتمائها العالمي بعناصر طريفة تحاول ضمها إلى حضارتها .

بدأ العالم القديم يضم إلى أدبه موضوعات وجواً تقليدياً وبعض العناصر غير المعروفة جيداً لكنها رغم ذلك تستخدم مع جرعة جيدة من الخيال تعوض نقص

المعلومات الجغرافية والتاريخية الدقيقة. هكذا أثمر الاحتكاك ثماراً فجأة كانت العقول الأوروبية تتجهد في ابتلاعها روحياً. وتضيف إلى هذا كله المعلومات الجديدة التي كان ينشرها في تلك الفترة المبشرون، وفي المقام الأول، الجزويت في الرسائل التأسيسية.

وقد ذاعت أعمال كثيرة للجزويت الألمان تتعلق بأمريكا الجنوبية في أوروبا الوسطى بواسطة كريستوف جوتليب فون مور Christoph Gottlieb von Murr في مجلته الثقافية الشهيرة والخالدة: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemindinen Literatur التي ظهرت في نورمبرج دورية تالايخ الفن والأدب بين عامي ١٧٧٥ و ١٧٨٩، وعادت للظهور في عامي ١٧٩٨ - ١٧٩٩. في هذه المجلة المستتيرة ظهر نحو اللغة الأيمارا بقلم لودوفيكو برتونيو Ludovico Bertonio، وصلاة باللغة نفسها بقلم فولفجانج باير Wolfgang Boyer، و الرحلة نحو البيرو Reise nach Peru للأب باير نفسه وحكاية الأب فرنسيسكو خافييه فايغل Francisco Javier Veigl عن بلد المايناس El país de mainas في مملكة البيرو، وهي عمل بارز نشر عامي ١٧٨٨ - ١٧٨٩. كما ترد معلومات من رحلات أخرى مثل رحلة الأب صمويل فريترز Samuel Fritz، الجغرافي البارز، وواضع أول خريطة للأمازون، وجاسبار رويس Gaspar Ruess، وبابلو ماروني Pablo Maroni، وفرنسيسكو خافييه إيدر Fran-cisco Javier Eder، وغيرهم.

كان فون مور شخصية نموذجية لعصر التنوير في أوروبا الوسطى، وبفضل روحه العالمية، واهتمامه الأسباني والمهبسانو-أمريكي، واتساع اهتماماته الثقافية جعل من الممكن كشف حقائق عن أمريكا الجنوبية معالجة بطريقة علمية. كان يقيم في نورمبرج، ويعرف عدة لغات أوروبية ويحتفظ بروابط عميقة مع إسبانيا والبرتغال. وقد أسهمت المجلدات السبعة عشر من مجلته إسهاماً ضخماً في تقديم معرفة حقيقية، وتشكيل صورة قريبة جداً من الحقائق الأمريكية. كذلك حرر فون مور كتباً أساسية عن القارة معهداً الأرض بذلك لأعمال تالية وحافزاً لرحالين

من نوع جديد كانوا سينطلقون بأعداد كبيرة من ألمانيا ومن كل أوروبا خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

وقد حققت نتائج ماثلة في فرنسا حكايات المبشرين الجزويت الفرنسيين المتضمنة في المجموعة البارزة رسائل تأسيسية، التي ظهرت في باريس فيما بين عامي ١٧٠٢ - ١٧٧٦ في ٣٤ مجلداً، تتضمن إسهامات ذات قيمة ضخمة في العلوم الطبيعية، والجغرافيا، وعادات السكان الأمريكيين، ساعدت في التوصل إلى صورة أكثر دقة وصحة عن الطبيعة والإنسان في أقاليم مختلفة من العالم الجديد.

وفي الأوساط الإيطالية إفتح كارلو جولدوني Carlo Goldoni في فينيسيا كوميديا البيروية (١٧٥٥)، والمتوحشة الحسنة La bella salvaggia (١٧٦٠). وتكشف هاتان المسرحيتان عن تأثير مدام دي جرافيني وفولتير.

ويشارك في هذا الموقف مؤلف إيطالي آخر، هو جوان رينالدو كارلي Juan Rinaldo Carli، بمؤلفه رسائل أمريكية Lettere americane (١٧٨٠)، وهو مدافع عن الهندي الأمريكي ضد نظريات دي باو De pauw. وقد أكد أن «الامبراطورية الإنكاوية كانت أكمل أشكال الحكم التي ابتكرها البشر والوحيدة التي كان يمكن للمرء فيها أن يكون سعيداً» وأن «الإنسان الأخلاقي للبيرو كان دون شك أكثر كمالاً بكثير من الإنسان الأوروبي». (٢)

(جم) رد الفعل ضد ماهو خيالي (فانتازي).

في ملاحظة ضمن (حديث في عدم المساواة) Discours sur l'inégalité يضيف جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau إلى الاحتمالات الأخرى للرحلة عبر آسيا وأفريقيا مايلي:

إن الرحلة في «المكسيك، والبيرو، والأراضي المجلانية، دون استبعاد

Cf. Raúl Porras Barrenechea, Los Viajeros en el Perú, Lima Ecnss, 1957. (٢)

أراضي الباتاجون الحقيقية أو الزائفة، توكومان، وباراجواي، وإن أمكن، في البرازيل، وجزر الكاريبي في نهاية المطاف، وفلوريدا وكل الأماكن البدائية، هي رحلة أهم من كل الرحلات، رحلة يمكن عملها دون أدنى حذر. ».

يتبين في هذه الفقرة رد الفعل ضد الفانتازيا والابداع الأدبي الذي ساد خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر، والذي كانت الرحلة فيه وسيلة ومجرد ذريعة. ولأول مرة تبدأ الرحلة في احتلال مركز كونه هدفاً، وموضوعاً للدراسة والتأمل قادراً على الاسهام في التكوين الثقافي للإنسان في أن يصبح مادة تعليمية، كما طرح روسو نفسه في إميليو Emilio.

كان خيال الطوباويين والشعراء ومبدعي الفانتازيات قد أصبح يشكل قوة تؤثر على إيديولوجيي التنوير وتلهمهم مفاهيمهم وأنساقهم العقلانية.

لكن، من جهة أخرى، كانت قد بدأت تطرح منذ بدايات القرن الثامن عشر وبصورة خلافية افتراضات متنوعة حول الإنسان والطبيعة الأمريكيين. ولابد من أن نضيف، إلى الخصائص المميزة التي تشكلت حتى ذلك الحين وترجمت في رؤى وملاحظات متناثرة عن قارة شاسعة، تلك التعميمات الفجة بعض الشيء في تلك الفترة من عصر التنوير، والتي تؤدي إلى الزيف والخطأ لدى الإيديولوجيين الأوروبيين. فقد صاغ بوفون Buffon، في بدايات ذلك القرن، نظريات في الحكم ونظريات «أدبية» على أساس معطيات منعزلة ومحلية أوردتها رحالة وزوار لم يستوعبوا كلية الواقع الأمريكي، أو كانوا يفتقرون إلى التأهيل العلمي الكافي والصلب. ووفق هذه المعطيات كان الإنسان الأمريكي يعاني من النقص وغير قادر على ترويض القوى الطبيعية، وكانت الطبيعة الأمريكية تقدم على أنها غير ناضجة ومتدهورة.

على هذا النحو نشأت نظريات أخرى متعجلة تؤكد أو تنفي ذلك. وكان رد الفعل ضئيلاً ضد متمدحي «الأعاجيب» الأمريكية والمدافعين عن كمال و«أريحية» و«براءة» الإنسان الأمريكي.

وقد استنتج الأوروبيون الذين عرفوا أمريكا من خلال الكتب فقط نتائج على مزاجهم من المصادر المعروفة حتى ذلك الحين . وكذلك من حكايات بعض الرحالة في بدايات القرن الثامن عشر، مثل لوي فوييه Louis Feuillée (الذي بقى بضعة أشهر في أمريكا الجنوبية خلال ١٧٠٩ - ١٧١٠)، وأميديه فرينيه Amedee Frezier (وقد عاش هناك وقتاً أقل)، واللذين عكسا صورة مجتمع استعماري معقد بعض التعقيد رغم أنها بدءا ينشغلان بالمشكلات المطروحة في مجال الآثار، والجغرافيا المضبوطة، والملاحظة المباشرة للإنسان، وللنباتات والحيوانات. لكن هذا التقييمات مازالت قاصرة على شواطئ القارة الجديدة ولا تتعداها. وكما أشار إدجار دو ريبيرا مارتينث Edgardo Rivera Martinez، الذي درس حكايات الرحالة الى البيرو وأمريكا الجنوبية حتى أواسط القرن الثامن عشر، : قائلاً إنه ليس لديهم الاحساس بالمنظر الطبيعي :

«لا يجدون في الطبيعة ما يتجاوب التجاوب الانفعالي مع حالاتهم الروحية ولم يألفوا كذلك أن يكون لهم إزاءها موقف تأملي . . . الطبيعة ليست أكثر من مجرد المشهد العدائي غالباً لمغامرة أو لحدث :»

٣ أمريكا ، مشهد أصيل .

لكن الموقف تغير لدى الرحالة العلميين خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر. وخصوصاً مع كل من لاكوندامين La Condamine والكسندر فون همبولت Alexander von Humboldt، اللذين يظهران تعاطفاً حياً مع السكان الهنود للعالم الجديد، بسبب استقامة حياتهم، وعاداتهم الصحية وقدرتهم على العمل، بالمقارنة مع عيوب المستعمرين الاسبان وقلة إمكان اتخاذهم مثلاً للناس.

ولاكوندامين La Condamine (١٧٣٨) هو أول رحالة أوروبي يتغلغل في الأرض الأمريكية، فوق سلاسل الجبال وعبر الغابات الموحشة للامازون، وقد بقى نحو عشر سنوات في مملكة البيرو، وهي مهمة شاركه فيها الاسبانيان

خورخي خوان Jorge Juan وانطونيو دي أو أويوا Antonio de Ulloa .
وحكايته تحاول استبعاد عنصر المفارقة والالوان الزاهية . ويتفق موقفه مع
المبشرين الذين ذكرناهم ومع همبولت .

(أ) رجل علم :

في فجر القرن التاسع عشر فتح الكسندر فون همبولت بوابة عصر جديد في
ملاحظة الواقع الأمريكي . إنه ليس آخر عبقرية علمية وإنسانية في القرن الثامن
عشر بل أول عبقرية في القرن التاسع عشر . وقد اذاعت أمريكا شهرته كعالم
طبيعي ! وكمكتشف ثانٍ لأمريكا اللاتينية ، وككاشف لمشهدا الحقيقي . إذ إنه
دون أن يفقد طاقته المثالية ، ودون أن يفقد حدسه الشعري وحسه الكوني بالحياة ،
وباستيعابه لكل الاسهامات السابقة ، بدأ همبولت يستخدم مناهج أكثر إيجابية ،
وملاحظة أشد تنوعاً ومنهجية للظواهر العينية . كانت تلهمه الوقائع الحقيقية :
الوضع الحقيقي للإنسان ، الواقع قبل الأسطورة ، الملاحظة العلمية الموضوعية
قبل الفانتازيا أو الواقع المتخيل . وبعيداً عن الساحل ، انصب اهتمامه على
الأراضي الداخلية . إن همبولت هو أكمل الرحالة الذين قدموا حتى تلك
اللحظة . وملاحظته منهجية ومضبوطة بفضل استخدامه لمناهج وأدوات لم تطبق
من قبل قط . واعداده العلمي يضمن أن تكون نتائجه خالية من التجريبية
(الامبيريقية) أو الارتجال . لكن الحقائق الفيزيقية يجب مواجهتها أيضاً بالحقائق
الروحية . وقد انشغل همبولت بإنسان هذه الاقاليم وبالمجتمعات التي شكلها ،
لكن انشغاله لم يكن داخل الكتب فقط بل كان منصباً على الواقع . وتأتي ملاحظته
للظاهرة الطبيعية متمشية مع دراسة الظاهرة الاجتماعية . وايدولوجيته
الليبرالية ، التي تدعمت بحرارة المثل التي اطلقتها الثورة الفرنسية والسياسة
الأوروبية في عصره ، جعلته يقف بنفور ضد استغلال الإنسان للإنسان ، هذا
الاستغلال الملاحظ في اجزاء مختلفة من أمريكا ، وأصدر حكمه المضاد للاستعباد
أو لاستغلال الإنسان في أي شكل من أشكاله . وقد دفعه هذا القلق الاجتماعي
إلى التنبؤ ، دون التقيد بالإيديولوجيين السياسيين ، بأنه على المدى القصير لابد من

أن تنشأ حركة استقلال، بفعل الكريول والخلاسيين القلقين، في مختلف أقاليم العالم الجديد، من المكسيك وحتى الجنوب.

ومن ثم فإنه إذا كان عمل هبولت العلمي يعني كشفاً يكاد يكون كاملاً لعالم يكاد يكون مجهولاً يطبق عليه بحث منهجي للمرة الأولى، فإن عمله العظيم في المجال الاجتماعي هام لأنه يوقظ في مواجهة الأوروبيين وعي الأمريكيين ويكشف عن روحهم وعن طبيعتهم بثرواتها الطبيعية التي لم تمس بعد. وفي مفهومه لتألف الطبيعة ليست أمريكا أكثر ولا أقل نضجاً وتطوراً من أوروبا وكل جدل بهذا الصدد يعتبره صبياناً.

وقد أثر على هبولت بطريقة غير مباشرة على المبدعين من الفنانين والكتاب في القرن التاسع عشر، وكان حافزاً في البلدان الهسبانو-أمريكية وخارج نطاقها إلى الاهتمام بإبداع يقوم على سحر الطبيعة في هذه القارة. بدأ المشهد والإنسان الأمريكي معاً يشكلان اهتمام كتاب الرومانتيكية الناشئة، وقام توافق بين هبولت، الذي هو نتاج جيل «العاصفة والاندفاع Sturm Und Drang» * و «التنوير»، وبين مؤلفي الشعر والنثر الذين يحاولون منذ بدايات القرن التاسع عشر إيجاد تعبير أدبي عن المضمون الأمريكي. يشير هبولت إلى موضوع الطبيعة الرومانتيكية في أوصافه العظيمة للظواهر الطبيعية وفي تشخيصه للشخصية النمطية لهذه الأرجاء التي تكاد تكون مجهولة. إنه يكشف أمريكا أمام عيون الفنانين الأمريكيين والأوروبيين. ومن قبل كان شاتوبريان وبرناردان دي سان-بيير، اللذين قرأهما واستوعبهما هبولت كثيراً، قد أسهما في كشف أمريكا من أجل الفن، لكن هبولت يحدد ويتأمل بصورة أكثر تجسداً، وتخيلاً لفانازيا وأنشوة أقل، وبمقدرة أكثر، المشهد الأمريكي للأمريكيين وللأوروبيين على السواء. ومنذ ذلك الحين لن تعود أمريكا هي «يوتوبيا» الكتاب الأوروبيين للقرون السابقة، بل الإلهام المباشر والمتجسد للرومانتيكيين. إن هبولت يجعل أمريكا

(*) هذا الشعار كان شعار الحركة الرومانتيكية في ألمانيا [المراجع].

تكف عن كونها مجرد خيال وهمي للشعراء وتتحول إلى موضوع محدد للرحالة الرومانتيكيين الذين يوسعون هنا من مجال روحهم الشغوف. وقراءاته لكامب Campe، وفورستر Forster، وكوك Cook، ولغيرهم من رحالة القرن السابق، جعلته يتجاوز بروحه النفحة الخيالية لفولتير، وروسو، ومارمونتيل، وسان بيير.

من أجل تدمير قارة اليوتوبيا خلق همبولت قارة الأمل. فمن خلال عمله وأفكاره أكتسب الأوروبيون عيوماً جديدة لملاحظة الحياة الأمريكية باعتبارها ملاذاً من تعب الحياة ومن ألم العالم الذي كان يجمعهم في عصرهم. وفي أمريكا فاجأت الأوروبيين طبيعة وعالم بكل طراجهما وبكل بهاء قواهما المحلية، على هامش الأشكال الذابلة للعالم القديم. كان ثمة أماكن هناك تجد فيها الأرواح المتجهة صوب المستقبل وملاذها.

وخلال السنوات نفسها التي عاد فيها همبولت من رحلته الخالدة عبر أمريكا، وحين كان يجهد في تحقيق أعماله حول القارة الجديدة وفي إضفاء الشكل عليها وفي الوقت نفسه الذي كان فيه يلقي المحاضرات البارزة في المراكز العلمية في باريس، وفيينا، وبرلين، ولندن، كان صديقه وزميل جيله: يوهان فولفجانج فون جوته Johann Wolfgang von Goethe يصوغ، متجاوزاً ذاتيته الشعرية، نظرية في الأدب تتجاوز القوميات، ويطلق أطروحته الجديدة عن «الأدب - العالمي Welt-literatur». وكان الكثير من الأدب السابق مباشرة على القرن التاسع عشر (فولتير، وديديرو Diderot، ولوك Locke، وروسو Rousseau، وريتشاردسون Richardson، إلخ) قد أبدع - دون أن توجد النظرية بعد - تحت علامة الأدب العالمي تلك، بأضيق معانيه.

في نطاق هذا النظام من الأفكار، وفي أوروبا التي كانت تشهد تحولاً جذرياً بدأت أمريكا وما هو أمريكي لا تبني يتكاملان، ليس باعتبارهما عنصراً طريفاً أو باذخاً، بل بفضل عملية تكامل عالمية. كانت معرفة العالم الجديد قد اكتسبت المزيد من الموضوعية ومن ثراء المعطيات بفضل المعرفة العلمية، والتطور

الاقتصادي وتطور وسائل الاتصال التي قاربت بين الشعوب وضيقت المسافات أما الحقائق الأمريكية التي كانت تقوم من قبل «كما يجب أن تكون» أو «كما هو متخيل» فقد أصبحت تقدم «كما هي فعلاً»، بكل حقيقتها.

(ب) الرومانتيكيون :

يمثل هينريخ فون كلايست Heinrich von Kleist (١٧٧٧ - ١٨١١) حالة بالغة النموذجية للمزاج الرومانتيكي الجديد، وهو كاتب مسرحي وقصاص ألماني، تستجيب أعماله لجماليات لم يفهمها معاصروه، مثلما كان الحال مع نوفاليس Novalis وهولدرلين Hölderlin.

ومن أجل كتاباته القصصية، وهي عموماً روايات قصيرة وبعض الأقاصيص، بحث كلايست دوماً عن أجواء أو مشاهد تناسب أمور العنف والقسوة العاطفية، تناسب الدعابة السوداء والدرامية المنفلتة. وكان الجزء الأكبر من حكاياته يجري في إيطاليا أو في أمريكا اللاتينية. وفي اثنتين منها وهما: زلزال تشيلي Die Verlobung in Santo Domingo، وخطوبة سانتودومينجو Das Erdbeben in Chile، يجري الحدث في مدينتي سانتياجو وبويرتو بريثي على الترتيب، وقد كتب ونشر الأولى في سن الثلاثين، مطوراً حكايته باستخدام بعض العناصر التاريخية لكارثة الزلزال التي وقعت عام ١٦٤٧، والتي وجدها في بعض الكتب حول ظواهر الطبيعة الخارقة التي أثرت نتائجها الإنسانية والتراجيدية على خياله وحفزت ابداعه. وظهرت الثانية عام ١٨١١.

أما بالنسبة لتفضيله المشاهد الطريفة، فيمكن القول إن كلايست يفتح بفيه الفريد معياراً جديداً للطرفة يعني بين ما يعني تصفيته. . كان فولتير ومارمونتيل- وهما أرقى نقاط هذا الاتجاه - قد تخيلاً مشهداً غير عادي وضعاه في أمريكا، حتى ولو كانت المشكلات من طراز أوروبي. أما كلايست فيبحث في أمريكا الحقيقية عن مشهد أصيل ليضع في إطاره ابداعاً فنياً كان يمكن أن يكون مفتعلاً في أوروبا. فقد كانت الرومانتيكية تتطلب درامية عنيفة يرفضها المجتمع الأوروبي.

وكان من الأنسب اقامتها في مكان بعيد، في الجو الأمريكي اللاتيني، حيث كان المجتمع الكريولي يقدم إمكانات جديدة للفن الرومانتيكي. هكذا لم يجر تشويه لمكونات الإلهام الجديد، وبذلك أمكن ازدهار الموضوعات والدوافع، وأمکن ازدهار أسلوب جديد للسرد تجري فيه بصورة طبيعية درامية حادة ومفاجئة. ومن أحداث تمرد عبيد هايتي السود نفسها استمد فيكتور هوغو موضوع روايته المبكرة بوج جارجال Bug - Jargal وبذلك نقل جواً. أنثلياً إلى الآداب الفرنسية الرومانسية، دون قسر أو تزيف.

والمثال على الاهتمام الذي أثاره في عالم وسط أوروبا رجل هسبانو-أمريكي بارز، وهو مواطن لياا الدون بابلودي أولا فيدي Pablo de Olavide، مثل الروح الليبرالية المطاردة من قبل ظلامية محاكم التفتيش، نجده في رواية مجهولة للكاتب الألماني هنريخ زشوكه Heinrich Zschokke (١٧٦٧ - ١٨٤٨)، صديق كلايست وأوجوست فون بلاتن August von Platen، والرومانتيكي مثلها، والتأمل اللاهوتي، مثل أولا فيدي والروائي مثله أيضا. والذي كتب رواية حول حياة البيروي بعنوان Olavides, der neue Belizar (أولافيدس بيلنرار الجديد)، حوالي عام ١٨١٠. وقد كان زشوكه في باريس - مثل جورج فورستر Georg Forster، صديق همبولت- في فترة الثورة وهناك لعله سمع عن أولافيدي أو عرفه شخصياً. وباعتباره مؤلفاً لعدد من القصص التاريخي وقصص العادات التي تحفزها عقيدة الليبرالية واصلاح العادات، يتميز زشوكه بوصفه ممثلاً كافياً لحركة التنوير. وقبل ذلك كان الشاعر الألماني أوجوست هينينجز August Hennings قد تغنى بأولافيدي (كونهاجن، ١٧٧٩). وبعدها كتب روائي آخر هو أ. بتسل O. Pezzl شخصية شبيهة بأولافيدي في روايته فاوستين Faustin التي نشرت في زيوريخ عام ١٧٨٣. وقد اجتمع في تلك الأعمال الاهتمام الرومانتيكي بالطريف والإيمان بالأفكار الليبرالية التي كانت تجسدها شخصية أولافيدي المبشر بالأفكار الجديدة مثل: أمريكيين لاتينيين آخرين منهم الفنزويلي فرانيسكو دي ميراندا Francisco de Miranda

والجزويقي البيروي خوان بابلوفيشكاردو إي جوتمان Juan Pablo Vizcardo y Guzmán اللذين كانت لهما صلات بالدوائر العليا للسياسة والثقافة الأوروبيةتين .

ويمكن أن تقدم لنا بعض المؤشرات الأخرى الأشد قرباً حول الدوافع والشؤون الأمريكية اللاتينية في الأدب الأوروبي رؤية جماعية تكشف عن مرحلة الرومانتيكية الوليدة .

ففي انجلترا شارك الشاعر جون كيتس John Keats (١٧٩٥ - ١٨٢١) في المزاج الذي تبناه الرومانتيكيون الأوروبيون ، ويتلخص في أن يستبدل بالهام العناصر الدنيوية والذابلة للميثولوجيا الاغريقية - اللاتينية (الخاصة بالكلاسيكية الجديدة السابقة) عناصر جديدة تمليها تجربة أمريكا الجديدة . ويمكن تبين ذلك في سوناتا شهيرة نتجت من قراءة تفسير تشابمان Chapman هوميروس . وفي نصّها تتدفق حماسة القراءات التاريخية ، وملحمة غزو الدارين Darién ، واكتشاف بحر الجنوب وذلك باسم غير صحيح (كورتيس ومكان بالبوا) :

ما أكثر ما ارتحلْتُ في عوالم الذهب ،
ورأيت العديد من الدول والممالك الخيرة ؛
طوّفت حول عديد من الجزر الغربية
يحجبها الشعراء وفاءً لأبوللو .
وقد أُخبرت على الدوام أن امتداداً شاسعاً
حكمه هوميروس العميق النظرة ، هو مملكته ؛
لكنني لم استنشق أبداً سكونه النقي
حتى سمعت تشابمان ينطق مدوّياً وجسوراً :
حيئنْذ شعرت كمن يراقب السموات
حين يسبح كوكب جديد إلى مداه ،
أو كأنني كورنيس القوى حين حدّق بعيني نسر
في المحيط الهادي - وتطلع كل رجاله

إلى بعضهم في حدس وحشي-
صامتاً ، فوق قمة في دارين. . .

هذا التوق الشعري لعالم ناء وغريب يجد موضعه في الأرض الأمريكية ، يمكن
تبينه كذلك في الشعراء التاليين . فكيتس Keats وغيره من الشعراء الرومانتيكيين
البريطانيين أمثال روبرت ساوثي Robert Southey استطاعوا أن يقرأوا نصاً
رسم لأول مرة في ذلك البلد الملامح التاريخية لأمريكا اللاتينية ، وهو تاريخ
أمريكا History of America من تأليف ويليام روبرتسون William Robertson (١٧٧٠).

والمعاصر الإنجليزي الآخر، صمويل تيلور كولريدج Samuel Taylor Coleridge (١٧٧٢ - ١٨٣٤) ، هو مؤلف موال البحار القديم Teh rime of the anciet mariner ، وهو موال استلهمه إيجاء من قراءة رحلة حول العالم A voyage around the world للإنجليزي شلفوك Shelvocke (١٧٢٦) حول
تخليق طيور البطريق عند الدوران حول رأس هورن . هنا نجد أن العجيب أو
الغامض يجد موضعه أو يستوحى على أنه في هذا الإقليم من العالم . ويبدو ان ما
هو اسطوري ملازم لما هو أمريكي جنوبي .

وعلى مستوى الانتاج المسرحي الأوروبي، وخصوصاً خلال السنوات الأولى
من القرن التاسع عشر، يظل الاهتمام بالشؤون الأمريكية اللاتينية قائماً
بالخصائص نفسها تقريباً، لكن مع إضافة عنصر جديد: هو التمجيد
الرومانتيكي .

بحث أوجوست كوتسبو August Kotzebue - صديق هوبولت - في سعيه
وراء الطريف عن بعض الموضوعات البيروية التي طرحها في المسرح المؤلفون
الفرنسيون الكلاسيكيون الجدد . ويتلك الأمور طوّر عملين دراميين ظلا دليلا
على هذا الاهتمام البيروي : هما عذراء الشمس Die Sonnenjungfrau ، أو
كورا (١٧٩١) ، والإسبان في البيرو أو موت رولاس Die Spanier in Perú

١٧٩٦ . وهنا نجد كورا، عذراء وكاهنة الشمس ، التي أغواها أحد الغزاة في كوثكو، حتى صارت أمأ (دون ان تكف عن المشي في دروب الطبيعة والبراءة) . واطروحتة في «البراءة الطبيعية» تسريداً بيد مع فكرة روسو عن الهمجي النيل والطيب ومع نظرية مونتاني وإن يكن من بعيد . ومنذ فترة غزو البيروظهر لدى الأوروبيين موضوع عذراوات الشمس ، الفتيات المختارات من قبل الانكا، والمكرسات للعقيدة وللأشغال العملية تحت تعليم ديني . ولم يكن الاهتمام بهذه المؤسسة الطريفة ، التي تناولها المؤرخون والرحالة خلال ثلاثة قرون ، قد خبا بعد عند بدايات القرن التاسع عشر . وفي القطعة الثانية المذكورة اعلاه ، يجد كوتسبو مقاومة الهندي في وجه الغازي . وقد عرضت هذه المسرحيات باستمرار في المسارح الأوروبية ، ويتأكد استقبالتها الحماسي بحقيقة أنها كانت موضوعاً لاقتباسات قام بها مؤلفون ذوو مكانة وقيمة كبيرتين في فرنسا وفي بريطانيا العظمى ، من امثال جيرار دي نيرفال (كورا Cora) ، وريتشارد برينسلي شريدان Richard Brinsley Sheridan ، الذي اعلن انه أخذ حبكة كوتسبو ليستخدمها في تراجيدته بيزارو Pizarro التي ظهرت في لندن عام ١٧٩٩ .

(ح) قارة المستقبل :

في عام ١٨٣٧ نشرت (دروس في فلسفة التاريخ) لفريدريخ هيجل Frid-rich Hegel بعد وفاته (١٧٧٠ - ١٨٣١) . وفيها تعتبر أمريكا للمرة الأولى قارة المستقبل ولهذا السبب يستبعدا من تأملاته التفسيرية للتاريخ ، لأنه ، حسب رأيه ، ليس على الفيلسوف أن يتنبأ . أمريكا قارة المستقبل وفيه ستظهر أهميتها وربما لزم أن تنفصل القارة الأمريكية عن عملية التطور العالمية وتجد طريقها ومسارها الخاص . كانت فكرة ندرة الأصالة الأمريكية ما تزال مؤثرة حينئذ . فما حدث حتى تلك اللحظة في أمريكا لم يكن سوى صدى للعالم القديم ، وسوى انعكاس لحياة غربية عنها وهيجل - في قلب القرن التاسع عشر - ينقل صدى الأفكار السائدة في المجادلات التي مازالت سارية حول الطبيعة الأمريكية

والإنسان الأمريكي الذي مازال يعد أقل نضجاً وأدنى مرتبة. (٣).

أما في ذهن جوته عام ١٨٢٧، والذي كان يناقش إكرمان Eckermann، فقد تركت قراءة أعمال هوبولت ومقولاته الأمريكية تأثيراً كبيراً واهتم جوته بقناة بنما، ويدور الشعوب الأمريكية اللاتينية التي بدأت حياة الاستقلال. وفي ذلك الحين بزغت فكرة أو مفهوم الأدب العالمي Weltliteratur أو الثقافة العالمية Weltbildung، في الوقت نفسه الذي شغلته فيه التحولات الصناعية الضخمة، وتقدم التكنيك، وتجاوز الحرفين بواسطة المكننة، والهجرة إلى أمريكا. وهو يستخدم كذلك مفاهيم تكميلية أخرى مثل التبادل العالمي Weltverkehr، أو الدورة العالمية Weltumlauf ويقول: «حانت ساعة الأدب العالمي» (أحاديث مع إكرمان، في ٣١ يناير ١٨٢٧). بهذا الشكل يصوغ الحكيم - الشاعر طموحاً جديداً لقرنه: هو التبادل المتكامل للثروات الانسانية والروحية بين كل قطاعات الأرض، التكامل التاريخي والمادي لكل المجال الأرضي. ويتحدث عن «التقارب العام بين الأمم والعوالم».

حتى القرن الثامن عشر كانت بؤرة أوروبا تدرك أمريكا فقط كما رآها ووجدوها المكتشفون والغزاة الذين وصلوا إليها في القرن السادس عشر. كانت أمريكا بالنسبة للفهم «الغربي» تشكل حاضراً لكنه دون ماضٍ من الحضارة والثقافة. كانت واقعاً بكرة وكان الأوروبي لا يزال مرتبكاً لإزائه، وبدأ على أساسه يتخيله قبلياً a priori بقدر كبير من التوهم (الفانتازيا) وبيع بعض التحامل. فلم يسبق وصول الأوروبي سوى البدائي ولم تكن هناك سوى حكاية الانسان وهو في الحالة الوحشية. واستمرت هذه الحال طوال ثلاثة قرون.

ويأتي رد الفعل العلمي والوضعي في القرن التاسع عشر، المستعد للاستنباط والتحليل المنهجي. والاسهام العظيم لذلك القرن وللقرن الحالي هو اكتشاف

(3) Cf. Antonello Gerbi: Viejas polémicas sobre el nuevo mundo, Lima, Banco de Credito del Perú, 1946.

واقع ثقافي أمريكي سابق على وصول الأوروبيين والثقافات الأزيكية، والمايا، والإنكا، وغيرها من الكيانات الثقافية - أي كل العوالم السابقة على كولومبس - أخذت تفتح أمام المعرفة المنهجية بمنظور لم يكن متوقّعا، وبطابع فريد من الأصالة والاستقلال. ما يسبق كولومبس يبدأ في اكتساب فعالية بالنسبة للعلم الأوروبي ويدخل كعنصر جوهري من أجل تحديد أفضل لمعيار ما يتضمنه ويعنيه «العنصر الأمريكي اللاتيني».

إذن، فالصورة الواقعية والأصيلة، الجغرافية والتاريخية حقاً للعنصر الأمريكي اللاتيني، لم تنشأ إلا في القرن التاسع عشر. يقول إدموندو أوجورمان (Edmundo O'Gorman): (٤)

«في هذه الفترة - القرن التاسع عشر - ومع هيجل، يتغير الوضع جذريا وسري كيف تختفي أمريكا لتكتشف من جديد وتدخل من جديد في الثقافة؛ لكن ليس داخل العالم الطبيعي، بل داخل عالم الحقائق الإنسانية، أو بالأحرى التاريخ». من ناحية أخرى، شكل تحرر البلدان الأمريكية اللاتينية، عند بدايات القرن التاسع عشر، واحداً من أكثر الأحداث حسماً في التاريخ الحديث.

وفي إيجرام عن الولايات المتحدة كان جوته قد قال:
أمريكا إنك محظوظة أكثر من قارتنا العجوز، فلا تملكين قلاعاً من الاطلال، ولا البازلت. روحك لا ترهقك، لكي تحمي، بذكريات بلا جدوى ولا بنزاعات بلا معنى. استمتعي بالحاضر هائشة! وحين ينظم أبناؤك الشعر، فليجنبهم الحظ السعيد حكايات الفرسان، واللصوص، والأشباح...

والإشارة إلى الحاضر في مقطع جوته هذا، وهو المتفائل أكثر من أي شخص بالنسبة لأمريكا حتى تلك اللحظة، سيجد تأكيداً بعد قليل عند هيجل. فعند

(4) Cf. Edmundo O'Gorman, Fundamentos de la lima de América, México Imprenta Univevsitaria 1942, p. XV.

بدايات القرن التاسع عشر كان الماضي قد بدأ يثقل بشكل مفرط روح الأوروبيين الأخيار. ووجد عندئذ مثال مشرق للحياة وللعلم، ويجب توجيه الفكر لتنوير الحاضر إن لم يكن المستقبل.

وإذا كان مؤكداً أنه، منذ عام ١٨٢٥، كانت لدى هيجل بدوره فكرة واضحة عن الفرق الكبير القائم بين أمريكا الشمالية وأمريكا الجنوبية، فلا بد من أن نأخذ في الاعتبار أنه كانت لاتزال تثقل روحه قراءات رحالة القرن الثامن عشر، الذين فهموا الإنسان الأمريكي باعتباره ضعيفاً وغير ناضج، وأدى في القوة والقدرات من الأوروبي. يقول هيجل إن الأمريكيين «يعيشون كالأطفال» والروح غائبة عنهم.

ورغم كل شيء، ففي خلال العقد الثاني من القرن التاسع عشر اكتسب مفهوم أمريكا وما هو «أمريكي» في مفاهيم جوته وهيجل بعداً جديداً على أسس أشد رسوخاً و يقيناً. وقد تقدم الثاني في مفهومه بأن أمريكا هي «بلد المستقبل».

(د) بحثاً عن مشاعر ومغامرات

نتيجة للدافع الرومانتيكي ظهر طراز جديد من الرحالة الباحثين عن آفاق جديدة، وعن مشاعر ومغامرات. وكان كثير منهم رحالة محترفين، فمارسوا نوعاً أدبياً جديداً ذا رواج كبير: هو أدب الرحلات. وهؤلاء الرحالة الجدد يتغلغلون «في قلب الأرض»، دون الاقتصار على الجولات الساحلية أو السطحية. وتحمل كتبهم عناوين جولات، أو تذكارات، أو ذكريات. ويستجيب لدافع المعرفة الواقعية لبلدان العالم الجديد هذه رحالون شهيرون من أمثال دوربينى Dörbiny، وكاستلنو Castelnau وكارلوس فيينر Carlos Wiener، وتشودي Tachudi، وسفيكس ومارتنز Sphinx y Martins، وميدندورف Middendorf، وداروين Darwin وسبروس Spruce. وقد ساهموا في إزالة الأساطير، والأسرار، والتخيلات.

وفي مجال البحث الجغرافي يجدر بالذكر أن نقول إن البير كليمنتس ماركهام

Clements Markham قد أسس عام ١٨٤٦ جمعية هاكليت Hakluyt Society، وأنه قبل ذلك بقليل، عام ١٨٣٠، كانت قد تأسست الجمعية الجغرافية الملكية Royal Geographical Society التي ارتحل تحت رعايتها مستكشفون من أمثال ش. داروين وفيتزروي Fitzroy، وتشانسدلس Chandless مستكشف الأمازون الأعلى، وماندسلاي Mandslay مستكشف جبال الانديز، وياتاجونيا، وجواتيمالا، وتوماس أ. جويس Thomas A. Joyce مستكشف المكسيك وأمريكا الوسطى، وجيمس برايس James Bryce مستكشف غيرها من الأرجاء الأمريكية، ور. كونينجهام جراهام R. Cunningham Graham وو. هنري هدسون Henry Hudson مستكشف الأرجنتين.

وقد شكل هذا الشلال من العلم الوضعي على الفور مادة استفاد منها نوع معين من التخيلات ذات النزعة العلمية اعتاد كتابتها ذوو جذور شعبية عميقة مثل الفرنسي جول فيرن Verne. لذا يبدو لنا أن من المفيد ان نستعرض المصادر البليوجرافية التي استخدمها فيرن في ابداعاته التي تجري في أماكن مختلفة من الكرة الأرضية لم يزرها هو، لكنه رغم ذلك، كان عليه أن يعرفها فقط بصورة غير مباشرة، وذهنه من خلال حكايات معينة لرحالة حقيقيين كانت لهم خبرة معاشة وافية بتلك الأقاليم. ويمكن أن نبدأ المهمة بأمريكا التي التقت حولها أكثر جوانب قلق فيرن حيوية طوال إنتاجه وطوال حياته. ويكفي أن نعدد تلك الأعمال حتى ننتبه لهذا: الأورينوكو الرائع أو منابع الأورينوكو عام ١٨٩٨، وتقوم على أساس قراءة الحكاية الشهيرة للأب جوميا Gumilla، والأورينوكو الشهير التي تقدم المناظر والواقع الاجتماعي الجغرافي لفنزويلا، وفنار نهاية العالم التي تتطور في الأرجاء الباردة للارجننتين من تييرادل فويجو (أرض الذهب)، وفي أبناء الكابتن جرانث يتضمن جزء كبير من الحدث بلاد تشيلي وسهول البامبا الأرجنتينية. ومن دراما في المكسيك نستشف انطباعاً عن بلد الازتيك في قلب القرن التاسع عشر. وفيها يتصل باليرو، هناك عمالان لفيرن يحاول فيهما إعادة بناء مناظر

وسوسيولوجيا القرن التاسع عشر، هما مارتين باث Martin Paz (١٨٥٢) حيث تظهر لينا وأسطورتها كمدينة مثيرة للمشاعر، والطوف (١٨٩٠) التي تتلخص فيها على قدم المساواة، دوافع خاصة وتجارب لآخرين في إقليم الأمازون، الذي يضم البيرو كما يضم البرازيل.

ومع مارتين باث ودراما في المكسيك يبدأ، عام ١٨٥٢، العمل الروائي لفيرن، دون المنزل التي اكتسبه إياها فيما بعد حكاياته الخيالية عن الكواكب. وبالنسبة للرواية الأولى (مارتين باث) تبين أوجه عدم الدقة عن الطبوغرافية والجغرافية، وعن المناخ والتاريخ، والسيكولوجيا، والعادات الاجتماعية، انه كان يملك في هذه الحالة معلومات غير كافية من مصدر بصري تماماً، هو بالأحرى لوحات الأكواريل عن العادات التي رسمها إجناتيو ميرينو Ignacio Merino، وهو رسام بيروي، ونشرت في متحف العائلات Musée des familles، في ذلك العام نفسه (يوليو - أغسطس، ١٨٥٢). لكن لا يجب إغفال أن فيرن قد عرف حكاية لامحة جدا حول أمريكا اللاتينية كتبها ماكس راديجيه Max Radiguet، هي ذكريات من أمريكا الإسبانية (باريس، ١٨٥٦) Souve-nirs de l'Amérique Espagnole، نشرت قبل ذلك بقليل في حلقات منفصلة في مجلة العالمين La Reuve de Deux Mondes، وفي إحدى مجلات عقد الأربعينات الأخرى.

أما في الطوف (١٨٩٠) فتبدو المعلومات أكثر وفرة وثراء. ويمكن أن تكون معطياتها مستمدة من أعمال حديثة لرحالة فرنسيين مثل الكونت فرنسيس دي كاستلنو Francis de Castelnau (١٨١٢ - ١٨٨٠) الذي وضع وصفاً تفصيلياً لمسار الأمازون، وربما استفاد منه فيرن في رسم جو موضوع الرواية. إن كاستلنو، رجل العلم والتقديرات الدقيقة الذي جاب قلب القارة الأمريكية الجنوبية من المحيط الهادي حتى الأطلنطي، قد خلف عملاً علمياً في جحيم مثير للدهشة (٥).

(5) F. Castelnau, Expédition dans les parties centrales de l'Amérique du Sud, 1843 - 1847, 15 vols Paris P. Bertrand, 1850 - 1859.

الوصف المباشر الآخر الذي يبدو أن فيرن قد استخدمه هو عمل بول ماركوي Paul Marcoy المكتوب حوالي عام ١٨٤٦ ، وكان ماركوي ضمن بعثة كاستلنو في البداية ، إلا أنه سرعان ما انفصل عنها ليقوم بمساره المختلف في إقليم الغابات الأمازونية نفسه . وحكاية ماركوي ، رحلة عبر أمريكا الجنوبية- Voyage à travers l'Amenque du Sud (باريس ، ١٨٦٩) ، شديدة الخيال والرومانسية ، وكانت أحيانا تضحي بالدقة من أجل شطحات التخيل (لفانتازيا) .

وخلال القرن التاسع عشر بدأ يحدث توسيع لـ «صورة» أمريكا صوب مجالات أخرى ، بينها أمريكا الشمالية ذاتها ، المتميزة بصورة قاطعة عن أمريكا الجنوبية . وبدأ «العنصر الأمريكي اللاتيني» يصبح سارياً في قطاع متميز بدرجة كبيرة من الأدب الأمريكي الشمالي . فمبدعو الشمال يتطلبون منطقة توسع - في الموضوعات على الأقل- ويجدونها في السير نحو الجنوب ، نحو المكسيك ، وأمريكا الوسطى ، وبعض أجواء أمريكا الجنوبية ، وكذلك بحر الجنوب . هنالك يبدأ إبداع هرمان ميلفيل (١٨١٩ - ١٨٩١) الذي يجد شخصيات موحية وحية بين أناس الجنوب وأجواء ذات مضمون رائع فيما بين خوان فرنانديث وجزر الجالا باجو ، وفي شواطئ تشيلي ، والبيرو ، واكوادور .

إن رواية المغامرات والرحلات تتوافق مع فترة بداية اهتمام الانسان بالاقاليم النائية أو المجهولة . هذا الاهتمام الذي يمكن تبينه منذ فترة التنوير والذي يترافق مع الاهتمام الرومانتيكي بالنائي في المكان والضائع في عمق الزمان . ويحذو الألماني تشارلز سيلزفيلد Charles Sealsfield (وهو الاسم المستعار لكارل بوستل Karl Postl ، ١٧٩٠ - ١٨٤٦) حذو الأمريكي الشمالي فينيمور كوبر Fenimore Cooper (١٧٨٩ - ١٨٥١) ويواصل الخط الذي بدأه هذا الأخير في «حكايات الجوارب الجلدية Leatherstockings tales» . ويقف الموقف المماثل ألماني آخر ، هو فريدريش جرشتاكر Friedrich Gerstaecker (١٧٩٨ - ١٨٧٠) ، الذي أقام أولاً في إقليم الغرب الاوسط الأمريكي الشمالي (أركنساس) ، وراح يجوب أمريكا اللاتينية في مناسبات مختلفة ويكتب كتب

رحلات ومغامرات متتبعاً تأثير هرمان مليلفيل، ويترجم روايته أو مو Omoo، إلى الألمانية. كذلك يكتب جرشتاينكر روايات واقعية عن الحياة المعاصرة لبلدان أمريكا اللاتينية الجديدة: تشيلي، والبيرو، واكوادور، وفنزويلا.

لكن أبرع ممثل لهذا الاتجاه كان ملاح بحار الجنوب الشهير الغامض، هرمان مليلفيل، الذي كان قد أنجز قبل أن يستقر على التجربة الأدبية عدة جولات في المحيط - في تاهيتي، وجزر الماركيز، وهاواي - وجاب شواطئ تشيلي، والبيرو، واكوادور. وقد راكم مليلفيل تجارب عاشها في ليسا، وكاياو، وباييتا، وجزر الجالاباجو في كتبه، موبي ديك، Moby - Dick، وأو مو Omoo وفي عديد من الحكايات القصيرة في كتاب بعنوان المتهجات.

وبعد هرمان مليلفيل ورواياته عن بحار الجنوب وعن سواحل وجزر أمريكا الجنوبية، يبدو أن قصاصين أمريكيين شماليين آخرين ظلوا حتى هيمنجواي ووايلدر يتدعم لديهم قرار صنع أجواء أعمالهم في إطار المشهد الأمريكي اللاتيني. كان لدى مارك توين Mark Twain، بلا شك، شغف بمعرفة أمريكا اللاتينية وإلى هذا السبب، كما أقر النقد المعاصر، يرجع تحديد مهنته الأدبية حين فشلت هذه المحاولة. فعند استحالة الرحيل نحو الأمازون - كما كانت محاولته بعد قراءته للرحالين لويس هيرندون Lewis Herndon ولاردنر جيبون Lardner Gibbon الملازمين في البحرية الأمريكية الشمالية اللذين عبرا أمريكا الجنوبية من الغرب إلى الشرق وأبحرا على التوالي في نهري الأمازون وماديرا - أطلق العنان لخياله واتخذ ملاذه في الفانتازيا والدعابة في رواياته الأولى التي تجري أحداثها في المسيسيبي. لكن ثمة حالة استثنائية أخرى في بدايات القرن العشرين. هي الفن القصصي الفكاهي أيضاً والعبقري لقصاص أصبح مشهوراً، واختفى في قمة نضجة عام ١٩١٠، هو ويليام سيدني بوتر William Sidney Porter، الذي كان يُوقع بالاسم المستعار أو. هنري O. Henry (١٨٦٢ - ١٩١٠)، والذي يعترف به باعتباره أعلى قمة في تطور القصة الحديثة في الولايات المتحدة.

هاجر أو. هنري وصديقه الصحفي آل جينينجز Al Jennings إلى أمريكا

الوسطى . وقام الأخير، آل جينينجز، بالدورة كاملة حتى بوبنوس آيرس . وعبر سهول البامبا الأرجنتينية على الأقدام، وتوقف وقتاً قصيراً في تشيلي . «لم تكن البيرو جذابة»، هكذا يقول في الكتاب الذي يضم تلك المغامرات . وربما وطئ سواحل الاكوادور أو كولومبيا أو فنزويلا . فالكتاب لا يذكر ذلك . لكنه تمهل طويلاً في هندوراس وفي المكسيك حيث استقر آل جينينجز وقدر له أن يمر بأعظم تجارب حياته : وهي التعرف على أو . هنري ، ذلك الرجل ذي الموهبة الأدبية الفذة الذي سيرشد خطواته المقبلة . لهذا ، كان على آل جينينجز أن يعنون كتابه الغريب والمتفرد من الذكريات الروائية والمغامرات على النحو التالي : عبر الظلمات مع أو . هنري (لندن ، ١٩٢٣) . ويخرج آل جينينجز وأو . هنري في بوهيميتهما وروحهما المرححة منطلقين من هندوراس ويزوران المكسيك .

هكذا يمكن تأكيد أن أو . هنري قد ارتحل عبر أمريكا الجنوبية في شخص جينينجز . وهذا الأخير يمثل شخصية هامة لأو . هنري في كتابه عن هندوراس بعنوان كرنب وملوك Cabbages and Kings والمنشور عام ١٩٠٤ . لكن الجزء الأكبر من أقاصيصه هو نتاج لانطباعاته المعاشة خلال عدة شهور من الرحلات من هندوراس والسلفادور وحتى غيرها من أماكن تلك المنطقة . ويضم هذا الكتاب أقاصيص مستقلة فيما يبدو ، لكن تربط بينها بقوة الشخصيات نفسها والجو ذاته . وقد تركت إقامته في هذه الأرجاء من أمريكا الوسطى أثراً بارزاً في كل أعماله . أما تجربته في تكساس فقد أعدته لأن يلتقط بحدة ودعابة أسلوب الحياة ، والجو ، والمناظر في المنطقة الاستوائية ويحجم المؤلف بعض الشيء عن استخدام الأسماء الخاصة بالبلدان والأقاليم ، لكن ليس من الصعب التعرف في أنشوريا على هندوراس وفي كوراليو على بويرتوتروخيو ، وأن ندرك أن شخصية الرئيس ميرافلوريس ليست من نتاج الخيال (وهذا العمل هو سلف رواية السيد الرئيس El Senor Presidente لميجيل آنخل استورياس) مثلها مثل الشخصيات الشريرة الأخرى التي تدير التغلغل الامبريالي للتجار السكسون أو تلك التي تحيك مؤامرات السياسيين المحترفين الكريول الذين تعرف عليهم في رحلاته

المستمرة في سفن الفاكهة .

لكننا نجد أيضاً إبرازاً للعنصر الأمريكي اللاتيني الكامن والسائد في قصتين عن ساحل المحيط الهادي تدوران في أجواء تقليدية في الاكوادور، وكولومبيا، والبيرو، وبالدرجة الأولى في القصة التي تجري أحداثها في أجواء فنزويلا : وهي «مسألة ارتفاع وضع A matter of mean elevatton» هنا لا يحجم المؤلف عن الإشارة إلى الأماكن والشخصيات الحقيقية : لا جواهيرا، وماكوتو، والرئيس جوثمان بلانكو، بصرف النظر عن المناطق الأخرى لفنزويلا . والمشهد الافتتاحي والختامي هو ماكوتو، المصيف الذي يأتي إليه ناس منطقة لاجواهيرا، وكاراكاس، وبالنثيا، خصوصاً خلال أشهر الصيف . «هنالك كان ثمة حمامات، وأعياد ومصارعات ثيران وفضائح» .

والمؤلف أو. هنري ، على طريقة جماعة ألف وتسعمائة يحفزه الولع بأن يظهر تأثير الوسط المحيط على الروح، وتأثير المناخ على الشخصية، يستحق التساؤل هو السبب في بحثه عن الإطار الهسبانو - أمريكي والانديزي كنواة لقصته . ولعل السبب هو رغبته في إرضاء ذوق القراء بمنظر طريقة أوروبجا كان ثمة سبب أكثر عمقاً . فقد أثرت على أو. هنري تعاليم الجغرافيين والرحالة حول القوة الأرضية لجبال الأنديز ، والتي تكشف في النصوص الجديدة للجغرافيا العلمية التي كان ضليعاً فيها ، ويمكن أن نتبين ذلك من خلال تسمياته التعليمية لمختلف المناطق المناخية في فنزويلا والتي تضمها قصته . لم يكن هدفه هو بلوغ الباطن الحميم ، للمشهد الأمريكي الجنوبي ، وقد توقف عند نزعة زاهية الألوان استخدمها بطريقة صائبة . والشئ الفريد هو إحساسه بجاذبية أمريكا الهسبانية قبل أن يفكر غيره في الحوار الحسن بوقت طويل . وفي مختلف الجوانب التي تبين فيها هذا التطلع ، نجد الجو الأمريكي الجنوبي جواً أدبياً ، بينما نجد جو أمريكا الوسطى والجو الحدودي معاشين وأصيلين . لكن التطلع إلى الأجواء وإلى الإنسان الأمريكي اللاتيني يجبر الحافظ على كسر انغلاق النزعة المحلية السائدة في الأدب الأمريكية الشمالية وتحطيم تصلبها .

٤ - التكامل العالمي .

(أ) التحويل الشعري لأمریکا .

ربما لم يكن من قبيل الصدفة ولا الأمر العارض أن يختار ثورنتون وايلدر Thornton Wilder بلاد البيرو وبعض البيرويين ، كمشهد وشخصيات لأشهر رواياته جسر سان لويس ربي . L. Rey (١٩٢٧) . فربما اكتشف حدسه الابداعي النادر أنه في هذه الأرض الجنوبية ذات التناقضات العميقة ، إذا لم يكن ثمة جسر لسان لويس ربي يُسهّل العبور الصعب في الطريق بين ليا وكوثكو ، فإن هناك جسراً روحياً يوحد بين الأسطورة والتاريخ ، بين الواقعي والتخيلي الفانتازي ، بين الكوميديا اليومية والدراما اليومية ، بين اليقين والشك ، بين ألم نزاعاتنا الكبرى والابتسامة الأرحمية الودود .

لقد دار نقاش وجدل كثير حول القيمة الجمالية أو التاريخية للعمل الذي تتطور حبكة في البيرو في القرن الثامن عشر ، وفي ليا على وجه الخصوص . وفي كل فصل تظهر الملامح المدهشة لـ «كاميلا بيريتشولا Camila Perrichola» ، وهي ليست سوى تجسيد للدعامة الكوميدية للقرن التاسع عشر ، التي كرّسها بروسبير ميلريميه في عربة القربان المقدس Le Carrosse du Saint - Sacrement عام ١٨٢٩ ، وهو العمل المستلهم من المعلومات حول أسطورة بيريتشولا المستقاة من الرحالة المشهورين مثل الاسكتلندي بازيل هول Basil Hall ، والبريطاني ويليام ستيفنسون William R. Stevenson ، والفرنسي جابريل لافوند دي لورسي Gabriel Lafond de Lurcy ، الذين زاروا البيرو خلال فترة الاستقلال .

عند وايلدر كانت البيرو ، وليا ، وقرنها الثامن عشر ، وشخصياتها وأركانها خيالية تماماً ، لكنهما من خلق فنان حقيقي . وبعدها بسنوات زار وايلدر البيرو ليتعرف على الجو وعلى الأماكن التي تخيلها مسبقاً ، وجرب لذة مقارنة ما هو حدسي مع ما هو واقعي ، وما هو مفترض مع ما هو مؤكد ، ليصل إلى نتائج ذات دعابة صحيّة لدى التحقق من جوانب التوفيق ، والخداع ، وعدم التطابق ذات

المذاق المدهش لخياله هو. إن جسر سان لويس ربي تنطلق من تبجيل وتقدير صائين لماضيها. وثورنتون وايلدر بعيد أشد البعد عن أولئك الكتاب الذين تناولوا الموضوعات الأمريكية اللاتينية بقليل من النزاهة، وحطوا من قدر واقعنا أو رجالنا، ليقدموا تفسيرات غير متناسبة أو مُشوّهة. وعند زيارته للبلد لم ينهج النهج السيء لأولئك الكتاب الذين ينافسون السياح المتعجلين. وكان هدفه الفني، فيما عدا ذلك، مدعوماً باستقصاء جاد في الوثائق العتيقة، كما أوضح وايلدر نفسه، من أجل إعادة خلق العديد من المشاهد، ووجد خياله متكاملاً قوياً في الرسوم التخطيطية المدهشة للأركان والأنماط الشعبية البيروية التي رسمها رسام ليها: بانشو فييرو Pancho Fierro .

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بدأ الكتاب الفرنسيون في الدرجة الأولى، وربما كل الكتاب الأوروبيين، يستخدمون تسميات جديدة للأشياء غير السكسونية في أمريكا: «الدول اللاتينية لأمريكا *Peuples états latins de l'Amérique*»، «والشعوب الأمريكية - اللاتينية *l'Amérique latine*»، و«ديمقراطيات أمريكا اللاتينية *democrates latines de l'Amérique*».

وفي عام ١٩٠٢ تحدث بومبيو جينير Pompeyo Gener، وهو كاتب قطلاني ذائع الصيت في أوروبا، تحدث، حسب الموضة الفرنسية، عن «الأمريكيات اللاتينيات *Las Américas latinas*». وحلت هذه التعبيرات محل تعبيرات «*Amérique septentrionale*»، و«*Amérique méridionale*»، و«*Amérique su sud*»، و«*Amérique australe*»، إلخ. التي ظلت تستخدم لعدة قرون. وتعبّر هذه الأسماء عن الوعي الذي بدا أنه أصبح موجوداً بصدد مادة أو محتوى «ما هو أمريكي - لاتيني»، واعني المحتوى الأكثر تجديداً أو دقة فيما فيه من إنساني، واجتماعي، أو اقتصادي وليس فيما يعني من معنى جغرافي فقط.

إن العنصر الأمريكي اللاتيني يظهر بشكل أكثر وضوحاً وأقل خفاءً عند كتاب

أوروبيين مشهورين. وتحمل حالتا جوزيف كونراد Joseph Conrad وجون مانسفيلد John Mansefield دلالة ملحوظة.

فجوزيف كونراد (١٨٥٧ - ١٩٢٤)، المواطن البولندي الذي اكتسب الجنسية الانجليزية، قد أنتج سلسلة من الروايات المدهشة المستلهمة من تجربته البحرية في كل بحار العالم. ومن بينها رواية *نوسترومو* Nostromo (١٩٠٤)، وهي حكاية أمريكية جنوبية ذات طاقة شعرية ضخمة، وربما تحمل تأثيرات من كولريدج وميلفيل، في باطنها الرمزي والاسطوري.

وفي الوقت نفسه، عند بداية القرن العشرين، التقط الشاعر الانجليزي جون مانسفيلد (١٨٧٨ - ١٩٥٨) عناصر أسطورية أمريكية لاتيئة من مصادر متنوعة في قصيدته *مياه اسبانية* Spanish waters، التي تشير إلى قصة بحارة في بحر الكاريبي.

أما قصاصو الحركة التعبيرية الألمانية فقد احتاجوا إلى مشاهد ضخمة لحكاياتهم المليئة برسالة السمو والعذاب. وهكذا بحثوا عن «التباعد» الزماني والمكاني لحكاياتهم. وبالنسبة لألفريد دوبلن Alfred Doblin (١٨٧٨ - ١٩٥٧)، فقد وجد مجالاً صالحاً، من البداية، في الجو الصيني، أو المنغولي، الموجود في روايته قفزات وانج - لون الثلاث Die drei Sprünge des Wanng - lun (١٩١٥)، وفيها استطاع طرح انشغاله المعذب كأوروبي حديث. وفيما بعد كتب بعض الروايات في جو الغابة والأنهار الأمريكية الجنوبية. وعناوينها البلد الذي ليس فيه موت Das Land ohne Tod (١٩٣٧)، و النمر الأزرق Der blaue Tiger التي تتطور حبكتها في فترة الغزو الإسباني، وتقع في الأدغال الأمازونية وسهول كولومبيا، والبرازيل، والباراجواي.

ورغم أن دوبلن لم يسافر أبداً لا إلى الصين ولا إلى أمريكا الجنوبية، وبرغم أن رواياته التي تجري في هذه المشاهد تم تخيلها وكتابتها قبل أن يقوم برحلته اليتيمة خارج أوروبا، إلى نيويورك وكاليفورنيا، حيث استقر من عام ١٩٤٠ إلى عام

١٩٤٥ ، فإن جو غابة البوتومايو Putumayo التي تجري فيها أحداث الفصول الأولى من البلد الذي ليس فيه موت موفق بشكل ممتاز. فالعظمة القديمة لهنود الانكا، وغزو البيرو، وجرانادا الجديدة، من قبل خيمينث دي كيساندا Jiménez de Quesada ، ومواعظ وتعنيفات الأب لاس كاساس ، واكتشاف نهر الأمازون، وبعثات غزو البرتغاليين في البرازيل، وتجارب الألمانيين (فيديرمان Federmann وألفينجر Alfinger) في فنزويلا، كلها تمتزج في كل ملحمة . وهذه اللوحة الروائية المركبة هي نتيجة القراءات المتصلة التي قام بها دويلن في المكتبة القومية في باريس فيما بين عامي ١٩٣٤ و ١٩٣٧ ، بسبب هروبه من ألمانيا النازية . وقد حملت ثلاثية الروايات الأمريكية الجنوبية التي كتبها دويلن في الطبعة الأولى عنوان البلد الذي ليس فيه موت . وعُدل العنوان في الطبعات التالية فاختار عنوان الأمازون، الذي يناسب أكثر من غيره رؤيته الأسطورية المتكاملة للمقارة . وتتميز هذه الثلاثية الروائية بطابع مجاز تاريخي - فلسفي ، وليس بطابع رواية تاريخية أو واقعية . وليس من المناسب أن نطالبها بالأمانة التاريخية وبالدفقة الجغرافية. ويتضمن الجزء الأول رؤية للطبيعة الأمريكية الجنوبية كما يتصورها المبدع الذي استقى معلوماته عنها من الكتب ومن الخرائط . إنه صورة شعرية ، ذات مدى ملحمة عظيم ، للغابة العذراء التي تعج بالنباتات الفائقة ، وبالحيوانات الغريبة ، وبالبشر البدائيين الأنقياء ، الذين لم يتلوثوا ، والذين أدرك وجودهم خلال قراءاته لمؤلفي التنوير، دون إغفال كانديد لفولتير، ولا رحلات همبولت أو لاكوندامين . وفي داخل هذا الإطار، يطرح تشكلياً بعض الأفكار عن مشكلات أوروبا، كان قد طرحها في مقالات كتبها خلال أعوام سابقة. لم تكن نهمة في الحقيقة الصورة الواقعية للمقارة، بل كانت تهمة ، بالمقابل، فرصة طرح بعض الأفكار حول المشكلات الروحية الكبرى للغرب، وتطويرها .

يلتقط الروائي الأسطورة الهندية (التي نقلها زعيم اقطاعي قادم من البيرو) عن وجود بلد فردوسي لا موت فيه ، يقع في اتجاه الشمس الغاربة ، وفيه أيضاً تنبت شجرة الحياة التي تغذي كل شيء ، حيث لا يعمل أحد ولا يموت أحد، وحيث

الشركة مستبعد. لكن هناك أيضا أسطورة أخرى يجدها دويلن في نهر البارانا Parana: هي أسطورة النمر الأزرق الذي سيأتي ليدمر كل ما صنعه الإنسان على الأرض، وليسوى بالأرض كل ما أقامه ذلك الإنسان بجهد جهيد. بهاتين صورتين لاسطورة الأمل (الرمز: أمريكا) ولأسطورة الدينونة (الرمز: أوروبا) اللتين يلهمه إياهما العالم الأمريكي الجنوبي، يحاول دويلن الإجابة على الأسئلة الكبرى أو المشاكل الكبرى للثقافة الغربية.

كتب دويلن هذا العمل فيما بين عامي ١٩٣٤ و١٩٣٧، وهو لا يزال تحت تأثير الدافع المدمر الذي كانت تعنيه الحرب العالمية الأولى، وحين كان يدرك أكثر فأكثر ملامح شبح اندلاع جديد ثانٍ للحرب. وكان العالم الأمريكي الجنوبي هو الإطار المختار لتحديد أمل دفين لأوروبي معذب. كانت أمريكا هي ملاذ الحاضر وأمل المستقبل، مثلما كانت قبلها بقرن بالنسبة لمواطنيه هيجل وجوته.

وقد استجاب مؤلفون ألمان آخرون من الفترة نفسها بشكل مماثل لدويلن. فجرهارت هاوبتمان Gerhart Hauptmann في دراما الأرض المقدسة البيضاء Der weisse Heiland (١٩٢٠) يشجب - بوسائل أدبية جديدة - عنف الفيالق الإسبانية في غزو المكسيك، تلك الفيالق التي دمرت إمبراطورية مزدهرة. أما ادوارد شتوكن Eduard Stucken، وهو تعبيرى مدقق، فيكتب حول الموضوع نفسه روايته الآلهة البيضاء Die weissen Gotter (١٩١٨). وينشر أرنولد هولريجل Arnold Holtriegel عام ١٩٢٩ رواية حول بعثة أوريساننا إلى الأمازون، بعنوان سفينة الغابة، كتاب عن تيار الأمازون - Das Urwald-schiff, ein Buch von Amazonerstrom. إن الطبيعة، والتاريخ، والأساطير الأمريكية اللاتينية تقدم المشاهد البعيدة التي يمكن أن تصاغ عليها، دون قيود زمانية أو مكانية، إشكالية الإنسان الأوروبي المعاصر، الذي يعذبه الواقع الإنساني والذي مازال يتوق إلى أن يتمكن من تحسيد أمل للإنسانية.

لكن لا تطرح، هذه المرة، الصور الواقعية بل التحويلات الشعرية. وربما كان باستطاعتنا تسمية هذا النوع من الأدب الذي يشير إلى أمريكا باسم اليوتوبيا

الجديدة، أي النسخة الشعرية والمتجاوزة للواقع لقارتنا.

وبالنسبة للفرنسي فاليري لاربود Valery Larbaud لا تشكل أمريكا الجنوبية موضوعاً قصصياً. إنها بالكاد وهم شعري، مفهوم غنائي تغذية تفسيرات أدبية لمؤلفين آخرين ومعلومات أصدقاء مفضلين.

كذلك لم يتحرر من هذا الطابع الأمريكي اللاتيني البيتيكس Beatniks السوراليون مثل جاك كيرواك Jack Kerouac أو ألين جينزبرج Allen Ginsberg. فقصاصهما - قصائد مكسيكوسيتي بلوز Nexoico City blues . للأول، وقصاصد أخرى متفرقة للثاني - تجد في هذه الأنحاء أرضاً مناسبة للهروب تناسب بشكل أفضل الآلية التعبيرية.

أما أندريه موروا André Maurois في ورود سبتمبر (١٩٥٠) فقد وجد في الجو الأمريكي اللاتيني - جوليا الربيعية ذات الأحلام الموحية - الاطار المناسب لرواية عن إلهاماته الخريفية.

والعنصر الأمريكي اللاتيني مغروس في شخصية بيروية ذات دلالة نابضة في صفحات الدفتر الأسود للروائي الانجليزي لورنس دوريل Lawrence Durrell. إن لوبو Lobo، المسوس دوما بشقية متوهجة، «بإيقاعه البيروي الثقيل»، وذكرياته الحية دائماً عن «ليما الرمادية»، والذي يرقص عارياً «رقصة الانكا»، هورمز قوي حيوية معينة بالغة الطرافة في العالم القديم يبرزها الروائي في إطار تكتيكة في إقامة المفارقات.

وقد وجد بعض المؤلفين المسرحيين الأوروبيين - مثل الفرنسي بول كلوديل Paul Claudel في كريستوفر كولومبس وفي الحذاء الحريري Le Soulier de Satin (باريس، ١٩٣٠)، والانجليزي بيتر شافر Peter Shaffer في الصيد الملكي للشمس The royal hunt of the Sun (لندن، ١٩٦٧)، أو الروائي الألماني ياكوب فاسرمان Jacob Wassermann في ذهب كاشامالكا Das Gold von Caxamalca (ليبيج) (١٩٢٨) وفي سيرته الروائية لكولومبس -

وجدوا في الموضوعات الأميركية اللاتينية متكاً لمناقشة المشكلات الكبرى للوجود
ولصير الإنسان، وهو الموقف الذي طرحته قصص مؤلف مسرحي ألماني آخر قبلها
بمئة وخمسين عاماً: هو هاينريش فون كلايست Heinrich von Kleist.

ونفس التيار العالمي نفسه - باستبعاد ما هو زاوي الألوان أو ما هو طريف وهما
الأمران الشائعان في عصور أخرى - يسود في روايات القصاصين البريطانيين
المعاصرين العظام أمثال ديفيد هـ. لورنس David H. Lawrence (الأفعى
المجنحة The Plumedserpent، رمز المكسيكيين القدماء، ١٩٢٦، وأصبح
في المكسيك Mornings in Mexico، ١٩٢٧)، وألدوس هكسلي Aldous
Huxley (فيما وراء خليج المكسيك Beyond the Mexique Bay، ١٩٣٤).
وكل هذا الإنتاج يبدو أنه يستجيب إلى الدافع نفسه أي إلى «إضافة الأوكسجين»
إلى الثقافة الأوروبية من خلال الهرب إلى بقية العالم وخصوصاً إلى العالم
الأمريكي. لم يعد الأمر تشوقاً رومانتيكياً بل بحثاً عن ملاذ آمن ونفوراً من أوروبا
الفائقة التحضر.

(ب) أكثر من مجرد أمل.

هذا الموقف الداخلي للأوروبي يتفاعل مع الفعل الخارجي لمن ينشرون صورة
تزداد وضوحاً وإلفة للروح الأميركية اللاتينية، وليس فقط لكيانها التاريخي أو
لوجودها الجغرافي.

وقد أسهم في تحديد القسمات البالغة الحيوية للعنصر الأمريكي اللاتيني بين
الأوروبيين، وبفيض هائل من الأعمال، المترجمون الفرنسيون، والانجليز،
والإيطاليون، والألمان، ومترجمو بعض اللغات السلافية. وتشهد على ذلك
المجلدات العشرة الممتازة من ال Index translationum التي تنشرها
اليونسكو منذ عام ١٩٤٧، فمن أبرز الخصائص الثقافية للقرن العشرين ذلك
الانتشار الهائل للترجمات بكل اللغات، وفي كل المجالات لأعمال في كل
الموضوعات.

وأمریکا اللاتینیة ، بسكانها المائة والثمانین ملیوناً* - كما یقول لیوبولدو نیا متبعاً فی ذلك توبینی - قد تقدمت بوعي على غیرها من شعوب العالم غیر الغربیة فی دافعها للتكامل العالمی :

لقد وجدت أمريكا اللاتینیة نفسها وأدركت المعنی الأكثر أصالة لثقافة ، أخذت تتكون عبر تاریخها الحتمي سواء أرادت أم لم ترد . . وأصبح من الممكن اعطاء إجابة على الأسئلة الملحة والمستمرة التي طرحها الأمريكي اللاتینی عن وجوده وعن مستقبل ثقافته : فالأمركی اللاتینی لیس سوى إنسان بین البشر ، وثقافته تعبر محسوس عما هو إنسانی لا أكثر من ذلك ولا أقل(٦) .

هكذا یدو أن العالم الأوروبي يفهم الأمر ، فمؤلفوه ، ونقاده ومبدعوه من كل الأنواع قد بدأوا یدیرون انظارهم واهتمامهم نحو أمريكا اللاتینیة . وفي هذا الموقف الجدید تجاوز الأوروبيون الممثلون للأجبال الجديدة عقد التفوق والاكفاء ، وتحيزات الفترات الأخری ، وأخذوا یقرّون بالمساواة مع غیرهم من البشر غیر الأوروبيین مثل الأمريكيین اللاتین . وقد ساهم تطور علم الأنثروبولوجیا فی هذا الدافع إلى اعتبار نظریة الأجناس الأرقی والأدنی نظریة عتیقة ، وإلى التساؤل حول مقولة الجنس نفسها . وفي عالم یصغر كل یوم بفعل تقدم التكنیک ، فإن الخصائص الجوهریة نفسها هی الیوم خصائص عامة لكل البشر ؛ ولهذا السبب ، یمكن أن نجد ثقافياً الظروف نفسها بین الأوروبيین و بین الأمريكيین اللاتین . وقد كفّ ما هو طریف أو ما هو غریب عن كونه افتراضیة حاسمة .

حتى القرن التاسع عشر ، كانت أمريكا هی المستقبل بالنسبة لأوروبا ، مجرد إمکانیة قادمة . أما أفریقیا فلم تُختص حتى بمستقبل یخصها : كانت مجرد قارة همجیة تورّد العبد والمواد الأولیة . وكانت آسیا تمثل عالماً كانت صلاحیته قد

(*) كان هذا فی الستینات وقد أضحی الرقم یزید الیوم على ٣٥٠ ملیون [المراجع] .

(6) Leopoldo Zea, Latinoamérica y el mundo. Caracas, UCV, 1960 pp. 24 - 25.

انقضت . هكذا كانت أوروبا تؤكد سيطرتها الاستعمارية والاستغلالية . لكن في القرن العشرين ، وبعد حربين عالميتين ، اعترفت أوروبا «بحقوق الإنسان» لكل الشعوب وبصلاحيه معاصرة للبشر في كل البقاع . وهذا الواقع يخلق حالة روحية جديدة لدى المبدعين الأمريكيين اللاتين أنفسهم . فالنماذج الأخيرة والحديثة للأدب الأمريكي اللاتيني - من رواية أو شعر ، قصة أو مقالة - تدل على هدف متحقق في التكامل مع الأدب الأوروبي . وفي ذلك يتميز الأدب الأمريكي اللاتيني بالنسبة لطرازة موضوعاته وومضات الإنسانية الأصيلة والنقية فيه : حقاً إن التقنيات قد تناظرت ، لكن برغم تناظر البنى الشكلية لأقاليهما . ولم نعد نكاد نصادف «ميولا للتقليد» فيما هو أمريكي لاتيني ، مثلما كان شائعاً في القرن التاسع عشر ، وحتى في بدايات القرن العشرين ، فقد تم اكتشاف منابع خاصة للإبداع في القارة الجديدة ذاتها . وأصبحت التبعية للدوافع الثقافية الأوروبية أقل حسماً وصلاحيه بالتدريج . لقد وجدت أمريكا اللاتينية قدرها الإبداعي وبرغم عدم امتلاكها للسلطة ولا للوسائل الأكثر ملاءمة لتطورها فإنها تجد نفسها تتجاوز المفترق وتتجه إلى تحقيق شخصيتها المحددة .

لقد ازدادت البشرية وتوحدت ، وصارت الثقافة تعددية وفقدت أحاديثها الإقليمية ، واندجت العناصر الفارقة ، وتقدمت أوروبا وأمريكا معاً في طرق مختلفة لتبلغا نقطة التقاء في أهداف التطور . ليس لأنها تتماثلان الواحدة مع الأخرى ، بل لأنها تتقدمان - ونحن ننتج إحدى أفكار أورتيجا Ortega - صوب أشكال مشتركة للحياة ، وصوب تقارب تكاملي . وهو ما يبدو أنه المصير القريب والمستقبلي لمجمل البشرية .

إن أمريكا - وأمريكا اللاتينية ، بوجه خاص جداً الآن - لم تفقد طابعها الموحي والحافز الذي تمتعت به دوماً . مع فارق واحد : فقبل القرن الحالي ، كان الكشف عن خصائصها وسماتها يجري دائماً من قبل أوروبيين من بعد أو عن قرب . من بعد وجد فلاسفة التنوير في المجتمعات الأمريكية الأفكار أو العناصر لمفاهيمهم السياسية الجديدة المتميزة عن المفاهيم التقليدية الأوروبية . وعن قرب ، وجد

همبولت وداروين في أمريكا منبع نظرياتها الجديدة . واليوم فإن أمريكا نفسها هي التي تكشف عن نفسها بعمل ممثليها الخاصين بها ، في داخلها أو في خارجها . وقد تلقت إسبانيا من أمريكا - الهسبانية دوافع من أجل تجديد لغتها ، وشعرها ، وفنها القصصي . ورواية جنوب وشمال القارة الجديدة هي نبع من الإحياءات للمبدعين الأوروبيين .

بعد نصف قرن من بدء اكتشاف وغزو العالم الجديد ، صاغ مفكر عصر النهضة مونتاني Montaigne النبوءة التالية : «فور دخول هذا العالم الجديد إلى دائرة الضوء ، فإن العالم الآخر (القديم) سيخرج منها» . ولحسن الحظ ، فإن نصف هذه العبارة فقط قد تحقّق ، فأمريكا - أمريكا المستقبل والأمل تلك التي تحدث عنها هيجل في بدايات القرن التاسع عشر - قد دخلت أو بدأت تدخل دائرة الضوء ، بينما لا تبدي أوروبا دلائل على خروجها منه . ويتكاملها في العالم الغربي ، فإن أمريكا تمثل الآن شيئاً أكثر من مجرد أمل .



الفصل السادس

بلوغ سن الرشد

إرناندو فالنشيا جويلكل *

Hernando Valencia Goelkel

لو أنها كانت على الأقل النهاية، لو أنها على الأقل البداية!
إدواردو كوتي لاموس

يبدو أن عنوان هذا الفصل، ومضمونه كذلك، يقومان على مغالطة منطقية *Petito Principii* مزدوجة. وأوضح صياغات هذا الافتراض هي الصياغة الأولى، وهي: لقد بلغ الأدب الأمريكي اللاتيني سن الرشد. ويجدر بنا أن ندع جانباً، ولانمس، لبرهه، التأكيد الضمني هنا، فهذا الموضوع، هذا النوع من اليقين الجازم وإن يكن غير واضح دائماً، هو، في نهاية المطاف، ما يجب أن يكون الدافع الرئيس لكتابة هذه الملاحظات. كذلك ثمة في هذا العنوان شيء يشير إلى فلسفة، أو بتواضع أكثر، إلى إيديولوجية، وإلى مفهوم للتاريخ. وليس الأمر مجرد منظور تاريخي، بل بتحديد أكثر منظور ذي نزعة تاريخية، وأود، مرة وإلى الأبد، أن أوضح أن هذا المصطلح لا يحمل بالنسبة لي مدلولات مكروهة، فإنني لا استخدمه بالتأكيد بوصفه شتيمة. وإذا كانت الحجج القاطعة للاستاذ كارل بوبر *Karl R. popper* قد بدت لي لاتقاوم ذات حين، وإذا كانت العيوب في جيولوجيا الأنساق الفكرية مازالت اليوم تسبب الدوار، ويظل من المشروع

(*) ناقد كولومبي (ولد في بوكارامانكا ١٩٢٨) أسس مع جورج غايتان دوران وأدار مجلة ميتو *Mito* (أسطورة) بين ١٩٥٥ - ١٩٦٢. كلف تحرير مجلة ايكو (صدى) ١٩٦٤ - ١٩٦٦. أستاذ جامعي.

والختمى طرح مشكلة «فقر المذهب التاريخي»، فإلى جوارها تبرز، وبصورة أشد وضوحاً، ضروب بؤس (وأسوأ من ذلك، سبات) المناهج والمعالجات التي أرست صلاحيتها، العابرة أو العنيدة، في كل المجالات، على النغمة المشتركة، والسلبية ببساطة في كثير من الحالات، للعداء المنهجي للمذهب التاريخي .

وعلاوة على هذا «المذهب» ثمة إحياء بوجود «مذهب - فرعي» أو «مذهب» مواز. فعند الحديث عن سن الرشد تطرح فرضية تاريخية النزعة، تنتمي بالإضافة إلى ذلك إلى ضرب معين من المذهب التاريخي: هو ذلك الذي يسمى، أو كان يسمى، بالمذهب العضوي، تلك الرؤية للصيرورة الإنسانية التي تبدأ بالسداجات العبقريّة لفيكو Vico وهيردر Herder، وتصل حتى تصنيفات اشبنجلر Spengler، و التي ربما كانت عبقريّة بدورها، لكنها لم تعد ساذجة على الإطلاق (منذ زمن طويل سجلت رسمياً وفاة انحطاط الغرب، لكن قبره مأهول بالضياح بوجه خاص).

ولايزال الانبهار بتلك المعالجة قائماً، ولو على مستوى المجاز، فالصورة البيولوجية لا تقاوم، ولا يجب نسيان أن المجاز يتضمن مفهوماً للعالم يبلغ في تجسده وفعاليته مبلغ التأمل الفلسفي (وعلى هذه الحقيقة يقوم الأدب). ومن ثم، فعند الحديث عن سن الرشد يجري الإقرار بطروف أخرى ملازمة له: إننا منذ وقت قصير كنا أطفالاً، وبعدها سيكون علينا أن نشيخ، وبعدها... لكن لا يهم: فالآن تطفو في الجو خيلاء ابتهاج ضحكة هازئة وهادئة. ربما نكون قد صرنا، بدرجة معينة ولبرهة، لامبالين ببعض الشيء لكن هذا التنحي (العابر) قد أسبغ على الآداب الأمريكية اللاتينية خلال السنوات الراهنة شيئاً أثمن بكثير في إطار سياقتنا التاريخي والثقافي: ذلك الشيء هو الصراحة التي هي أحد أرقى أشكال الحرية.

١ - الإيمان بالتناسخ العفوي التلقائي:

«قصيدة في شكر ملك البلاد الإسبانية، على نشر التطعيم في ممتلكاته، مهداة

إلى السينيور دون مانويل دي جيبارا باسكونثيلوس، الرئيس، والحاكم، والقائد العام لمقاطعات فنزويلا. بقلم دون أندريس بيو Andres Bello، المسؤول الثاني لسكرتارية الحكومة والقيادة العامة بكاراكاس». يجب التأكيد على حقيقتين بالنسبة للعنوان السابق: أولاً، أن الأمر هنا يتعلق «بخطأ» مبكر للفيلولوجي الشهير، خطأ بالنسبة للموضوع، في المحل الأول: فالقطب الأدبي المستقبلي، كما يقولون، لم يكن ليُجب أن يوجه هذا المديح للاستبداد الإسباني. وثانياً، أن هذا العنوان الشديد الإطناب يبدو اليوم، في النظرة الإسترجاعية، وكأنه يتمتع بصلاحيّة مشروع قائم بذاته، إن مثل هذا العنوان، بصرف النظر عن الأبيات ذات الأحد عشر مقطّعاً التي تكمله والتي كلفته جهداً، سيكون له الآن قيمة نص Texto، قيمة شيء معبر بذاته تعبيراً شاملاً. ربما لا يكون نشازاً لو كان فقرة أو حتى فصلاً بالغ الإيجاز في أحد كتب كورتاثار، أو أريولا، أو كابريرا إنفانتي. والحادثة الساخرة لأسطر منتزعة من سياقها الإيديولوجي والتاريخي على هذا النحو، تشكل جزءاً من معاصرتنا، فالبلغة المعكوسة، أو الجماليات المعكوسة - بما تتضمنه هذه من تسهيلات البوب Pop - هي من السمات المميزة للمناخ الراهن للأدب الأمريكي اللاتينية، ولبعض خصائصها الأساسية. لكننا لن نتناول الآن تلك الأخيرة، بل سنلخص بخطوط عريضة عملية بالغة التعقيد لم تلق دراسة جيدة. (وليس التلخيص توضيحاً للتعقيدات ولا ملئاً لفراغات البحث والنقد).

في المسار الأدبي الأمريكي اللاتيني ثمة علامة طاغية ذات طابع متناقض تمكن صياغتها على النحو التالي: أن اللعنة الكبرى لأدبنا كانت الافتقار إلى الأصالة: والوسط الأكبر لأدبنا كان هو البحث عن الأصالة. وهذه المحاولة الأخيرة كانت موجودة منذ مطلع الاستقلال السياسي، ولدى الدون أندريس بيونفسه، وإذا واصلنا طرح المثال ذاته نصادف ذلك الخليط من الإيمان والإرادة المتمثلة في متنوعات في زراعة المناطق الحارة Silva a la agricultura de la zona torrida لقد حاول الحكيم استنبات فرجيل في أمريكا. إن الانجازات الشعرية

ليبتو تعد، منذ زمن طويل، دافعاً لتهكمات سهلة (تستحقها)، لكن ما أود إبرازه هو أن هذا الخبر العلامة، مثله مثل كارو Caro في كولومبيا، كان مقلداً عن قصد، وكان كذلك لأنه، على طريقة الانسانيين القدماء، كان يؤمن بنماذج وقوالب نمطية أبدية، وبالتالي لا تكون باطلة بل جديدة على الدوام. وحين حرر بيو المتنوعات، كانت أكثر لحظات الرومانتيكية توهجاً قد انقضت، لكن بيو واصل، كما سيفعل كارو بعدها بسنوات متمسكاً بالـ «محاكاة Mimesis»، ومتجاهلاً «الابداع Poiesis» الذي كانت حركة «التنوير Aufklärung» قد غرسته مفاهيمياً وعملياً في قلب مفهوم الواجب الفني ذاته. حسناً، ليس هذا موضوعنا، بل هو توضيح كيف أن بيو نفسه، بكل «إنسانيته»، وبكل «كلاسيكيته»، الخ، كان يشارك خفيةً في تلك الرؤية السحرية لأمريكا التي تمتد حتى اليوم في بلاغيات فرعة بعض الشيء، وفي آمال حارة صامتة. كل أشيائنا يتصدرها سحر ذو نزعة اسمية: اسم التدليل ذاك: العالم الجديد الذي أخذت تضميناته المحظوظة والمجانبة تنسى على حساب إحباطات أجيال تلو أجيال. وإبهامها، ونفورها وألمها. وحين تحدث هيجل عن القدم السحيق لبعض أشكال الطبيعة الأمريكية - عن قدمها السحيق جيولوجياً، وحيوانياً، ونباتياً - لم يعرف أحد إلقتاً، كان لابد للعالم الجديد أن يكون فتياً بصورة لا تغتفر، ولم يفعل الرومانتيكيون، بعقيدتهم في الشباب وإيمانهم بالجمهورية، وبالبرلمانات، وبالسيادة السياسية، سوى أن صدقوا بوضوح على ذلك الوهم الذي أخذه النعاس خلال القرون الاستعمارية. بكل نقائه الأكاديمي. لم يكن بيو يستطيع أن يؤمن بجدوى مواصلة نقل نماذج لاتينية إلى العروض الإسباني المتمرد، وإذا كان يتوق إلى تبرير لأعماله (كان يؤمن به، علاوة على ذلك)، فإن هذا التبرير يقوم على ذلك الطابع اللاشخصي الذي تمده به أمريكا بصورة سحرية. ولم تكن محاكاته لفرجيل أو لهوراس مجرد محاكاة، كانت محاكاة أمريكية، وكان في كاراكاس أو في لندن، أو في سانتياجو يحمل مع البهاء، واللطف غير المحددين، لكن الواثقين من أن شيئاً أكبر منه؛ وأوسع من مجموع معاصريه، وأشمل من الطبيعة

وأقوى من تقلبات التاريخ الظاهر، لا بد من أن يضيف على محاولاته - مهما كانت متواضعة وحذرة عن وعي - منزلة «فريدة»، وطابعاً شخصياً، وهالة من الأمريكية. وعند لحظة معينة تحولت مشكلة الأصالة وعدم الأصالة إلى مشكلة زائفة، إلى اهتمام للمدرسين المتدهورين، أصبح من الممكن أن يكون تقليد كل شيء، أو تعديله، أو انتحاله: تفاصيل زائفة، ومن ثم أصبح كل شيء بدوره خاضعاً للتحويل السحري الذي يسبغه عليه هواء، أو سماء، أو أرض أو بالأحرى، اسم - أمريكا.

ظلت المحاكاة والإبداع، إذن، في مرتبة ثانوية أمام الاعتقاد الصوفي بوجود تلك القدرة على التناسخ العفوي. وما زالت تبدو في الفن القصصي لهذا القرن امتدادات لذلك الاتجاه، فهناك عدد لانهائي من المؤلفين الذين ينقلون بكل النوايا الطيبة في العالم، وبنوع في أحيان كثيرة، ظرفاً أدبياً أوروبياً أو أمريكياً شمالياً إلى مشهد كرويولي. وحين يلاحظ ذلك أحد يردون بإحساس حقيقي بالإهانة:

«لقد رأيت هذا، وشاركت في ذلك، أعرف ذلك الوسط، وأولئك الناس، وذلك الجو.» وإحساسهم بالإهانة مشروع من الناحية الذاتية: فالقصصات الرومانتيكية، والنزاع العمالي أو القفزات الوجودية التي نقلوها إلى قصصهم أو رواياتهم كانت، كما يقال، مأخوذة عن خبرة، وعن معرفة فورية. فورية جسدياً وحتى نفسياً، لكنها ليست مباشرة: فالوسيط الأدبي أقوى من الصلات الأخرى. ولديهم كذلك، مثل بيو، كلاسيكياتهم، فكم زوجاً من العشاق الشبان والرفيقين، لا يشكل في الواقع، زواجاً بين ثلاثة ménage à trois، مع الحضور الإضافي للورنس دوريل أو هنري ميللر؟ ورغم ذلك يسود وهم المشهد أكثر مما نتصور: ففي تضاريس مونتيديو أو المكسيك أو ميديين، ويفضل أساء الشوارع أو اللهجة المحلية لكلمات السباب، تتحول موضوعات الروائيين الصديقين (المتراسلين) إلى شيء شديد الخصوصية. شيء أصيل، ومستقل، وأمريكي.

تلك كانت المرحلة الأولى من موضوع الأصالة الممل. فبعدما وصف بأنه

تجاوزات (لم تكن سوى أوجه عجز) رومانتيكية وكلاسيكية جديدة كان لابد أن تأتي وقاحة شخص مثل سيلفا Silva، والاعتراف الصريح بحق تجاه كل تشوش العالم الجديد (أعتقد أن الجنس الجديد لم يكن قد ظهر عندئذ). كانت الأرض الموعودة هراء، والأثنيات الجديدة، إقطاعات الجنرالات الكبار والصغار، والزعماء الإقطاعيين، والقساوسة، والعسكريين، والخطباء، و- كيف لا! الشعراء. كان ماتحقق هوشىء آخر (شىء تحقق منه منذ أكثر من ٣٠ عاماً. ليفي - شتراوس في اكتشافه للأمريكا): «إن هذه الحضارة الغربية العظيمة - يقول سيلفا - خالقة الأعاجيب التي نتمتع بها، لم تستطع، بالتأكيد، انتاجها دون مقابل. ومثلها مثل أشهر أعمالها، الركام الذي تخلقت فيه تكوينات معمارية ذات تعقيد غير مسبوق، فإن نظام وتآلف الغرب يتطلب استئصال كتلة ضخمة من النواتج الجانبية الضارة التي تلوث الأرض الآن. إن أول ما تظهرينه لنا، أيتها الرحلات، هو مخلفاتنا التي نقذفها في وجه البشرية».

إن رد فعل سيلفا وحشي، فالشخص الذي اعتبره بعض مواطنيه مخنثاً كان شجاعاً في مشاعره وناصعاً في احتقاره. ومازال يقال عن سيلفا حتى الآن - وللمخططات حياة أكثر عناداً من المشكلات - أنه كان المشوه الأعظم، كان يشبه جندياً محلياً فجاً، في خدمة قوة عظمى ضحى بكنوز الروح الأمريكية لصالح نزعة أوربة خانعة. أما أنا فيبدولي، على العكس، أنه - هو وكل الشعراء المحدثين، بشكل عام، رغم أنه يجب معالجة كل حالة على حدة - كان في المجال الأدبي واحداً من أوائل، ومن أعظم نازعي الأوهام. لكن الشاعر، ومن يأتون بعده زمنياً، أصبح يثير، لأسباب تتعدى هذا السبب، المشكلة المتعلقة بالسرابات، والمظالم، أو التكرار المنتظم، أو غيرها من المشكلات التي تظهر في رؤية للأدب الهسبانو - أمريكي.

٢ - إسهامات وحدود الحداثة

مهما بلغ من تذبذب الأذواق والاتجاهات الجمالية، ومهما بلغ من ثبات

«قانون» ردود الفعل بين الأجيال، ومهما بلغ مما يبدو على نطاق واسع من بطلان إسهامها أو افتقارها إلى الأهمية، فإن مما لا يقبل الإنكار أن تلك الجماعة من الشعراء الذين تجمعهم تسمية الحدائث قد جلبت شيئاً ذا قيمة إلى الأدب وإلى الوعي الأدبي الأمريكيين اللاتينيين. ولكي نظل داخل حدود هذه الملاحظات فإن هذا يعني أن من الأمور المرهقة أن يحزم المرء أمره على أن يتناول أساء مثل أسماء داريو، ولوجونس، وبالثيا، إلخ، وكأنها أساء مجرد مشاركين يكونون على هذا النحو متقلصين ومشوهين - في عملية افتراضية ستجد تحققها فيما بعد في أعمال ورثتهم ومشوهي سمعتهم. لقد تجاوزوا (أو تجنبوا)، على طريقتهم، مشكلة الهوية الأدبية، وقد انطلق ضدهم بداية من العشرينات تقريباً أشد الصياح قوة وصخباً دفاعاً عما هو متجذر وأصيل. وليس هذا بالطبع هو الدافع الوحيد، لكنه واحد من الأشكال الأساسية يمكن فهمه للحض على النزعة الأهلية القصصية أو على النزعة التعليمية لفن التصوير المكسيكي وعلى هذا النحو كأن يعلن ذلك بصراحة، على أنه رفض للممتلكات الخاصة لشعر الحدائث في الألفاظ والموضوعات.

ولتوضيح هذه النقطة، يجب أن نضع في الاعتبار أن الانعامات بالطرافة، وبالإعجاب على الطريقة الأوروبية، وباحتقار الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، كانت توجه اعتبارها موقفاً أخلاقياً. كان ذلك هو الغطاء، وتحت ذلك القناع كان النقد وحتى الخطب اللاذعة تبدو مشروعة. لكن هذا الجانب الأخلاقي كان مجرد تنكر، أما في العمق فكان الأمر يتعلق بلغة وجدانية بشكل مرهق، وبالتالي، بمبدأ رجعي. لقد كان تأكيداً لعاطفية مرضية *Pathos*، كان رفضاً لشيء عيظوي على تماسك تعبيرى معين، وذلك باسم الصوفية القديمة ذات النزعة الأمريكية، التي كانت تزاد وهمية وبطلاناً، بقدر ما كانت القارة المباركة تؤكد نفسها أكثر فأكثر في مجموعة الجمهوريات الأكثر ازدهاراً هنا، والأكثر بؤساً هناك، لكنها في كل الأحوال هامشية، ومستغلة، وثانوية، ومتواضعة. كانت الروح قد رفضت بصورة تعسفية وغير مخلصنة أن تتحدث عبر أمريكا، ومن ثم

كان لابد من استعادة الأحلام القديمة محسوسة «هذه المرة حتى درجة معينة داخل إطار قصد سياسي واجتماعي، ولمموسة بشكل افضل في إرادة ثورية وفي تمسك سخي بنقاط تسام غامضة من الماركسية. كانت هذه هي الحركة البندولية (الرقاصة) في سماتها العامة، لكن من المناسب أن نرى، بإيجاز، لماذا أسهمت الحداثة في إطلاقها، ولماذا كان هذا النفي المطلق لظاهرة هي، في نهاية الأمر، أول محاولة غير سيئة الحظ تماماً. لقصد إبداعي، له ممثلون بارزون في كل البلدان تقريباً، وله سمات تسمح بأن تنسب إليه إرادة مشتركة. ومن ثم، ليس بمثير للسخرية إطلاق تسمية الحركة أو المدرسة عليها.

وجماعياً، كان إسهام الحداثة في الوضع الأدبي لأمريكا اللاتينية يتكون من التأكيد الأولى على خصوصية المهمة الأدبية. وإنني لأقر بأن تضائل بدل أن تزيد من حجم الشخصيات الفردية، التي نجد في بعضها أن الجهد والإنجاز والوضوح تتجاوز بكثير متوسط هذا الكل المخلتق الذي نطلق عليه اسم الحداثة. لكن لاتزال هناك حقيقة أن إنجازات الجماعة تشكل جهداً محرراً للتعبير الأدبي، وتمثل، في محصلتها بياناً بإعلان الاستقلال. أما أن يكون ذلك، بشكل مجرد، شيئاً قابلاً للشك في نهاية الأمر، وأن تكون تبدياته في تلك الفترة قائمة على أسس وهمية، فلا يخفى ما هو إيجابي في دفاعها عن الشعر، وفي حماسها الأصيل من أجل مهنة تتضمن كذلك - وهذا أمر حاسم - دفاعاً عن اللغة. بالطبع، ليس بالمعنى الذي يقصده الأكاديميون والنحويون، فخذ هؤلاء، بين آخرين، دافع المحدثون عن الكلمة وحاولوا أن يحددوا لها أرضاً واسعة حرة.

وكانت نتيجة هذه الحماسة، العدوانية والحذرة في وقت معاً، هو إقامة أرض مغلفة بدرجة أو بأخرى، إقامة محراب تسود فيه التلقائية وثمار طريقة شاملة في الكتابة: هذا هو الشعر الغنائي. إذ أن من الضروري أن نذكر حدود مغامرة الحداثة. وبالطبع كان أحدها هو إفساد نثر كان في بعض الحالات (سارمينتو، على سبيل المثال). راثعاً ولايكاد، في نغمته العامة، يكون غير متسام ولا باعثاً على النعاس، لكن الممل المزوق لنثري نهاية القرن يكاد يكون ودوداً بالمقارنة مع

تجاوزات امثال رودو Rodo أو فارجاس فيلا Vargas Vila لم تكن العملية مجرد عملية إفساد بل إنها تكاد تكون عملية تصفية : فالكوكبية الرائعة من الشعراء المحدثين تحدد لحظة ظلت فيها بقية الأشكال غارقة في فقر يكاد يكون شاملاً .

وثمة تفسير تقليدي لذلك وهو تفسير - هل يجب أن نقولها؟ زائف . هذا التفسير هو أن للأشكال أو للأنواع الأدبية لحظات استمرارها الغامضة وأن المجتمعات تأخذ في البحث بالتوالي عن أشكال جديدة تعبر عنها تبادلياً . ولايستحق الأمر عناء الوقوف عند هذه التبسيطات ، تبسيطات أن القرن التاسع عشر كان فترة الرواية أو أن الباروك (هذا المصطلح التعس الذي أسهم كثيراً في إعاقة تاريخ الأدب الأوروبي) هو لحظة المسرح . إن تذكرنا أن سرفانتس ولوي Lope ، وشيكسبير ، ودون Donne ، وراسين ، وباسكال ، وريلكة Rilke ، وتوماس مان Thomas Mann كانوا متعاصرين يبدو امرأ مستقراً . وكذلك فإن من المحتم الاعتراف بأن سيادة الغنائية في الحداثة كان يمثل تضخماً وكانت له خصائص مرضية . ومن الممكن استشعار الحدود الشديدة للحداثة بدءاً من سياقها ، أي من بقية الانتاج الأدبي خلال سنوات ازدهارها ، لكن من الممكن كذلك أن نتبين هذا بصورة كامنة في «فن شعر» الحركة . والحالة دقيقة ومثيرة للإهتمام ، حيث إنها تتعلق بالذكاء أكثر مما تتعلق بالايديولوجية . فثمة تنافر واضح ، حتى عند داريو نفسه ، بين الغنائية وبين النثر ، وهذا التنافر يثير الأسى عند مارقي ، وهو خائق عند فالنشيا . وهذا النقص ، مع الأسف ، ليس عارضاً : وما أطلق عليه لويس سرنودا Luis Cernuda اسم «التفكير الشعري» هو ببساطة شيء غير موجود في الحداثة ، والحجة بأن هذا لاعلاقة له بالشعر حجة خادعة ، وعلى أي حال فحين ظهر المحدثون كان عصر البراءة قد انقضى منذ زمن . هذه هي نقطة الضعف بالنسبة للثروة وللوحشة التي أورثها لنا المحدثون ، وإذا عبرنا عنها بصورة موجزة ، ومن ثم تعسفية وظالملة ، فإنها تتكون من حقيقة أن شعر الحداثة لم يكن شعراً ذكياً . أعرف أن من الغريب إنكار وجود ذهن بارز وموهوب في أناشيد الحياة والأمل ، ولدى كل واحد من المحدثين من الطراز الأول كان

يوجد قدر رفيع من الذكاء بشكل عام، ومن الذكاء الشعري بوجه خاص. لكن يبدو أن الأمر بالنسبة لهم كان يتعلق بصفة تثير الخجل، فقد كانوا ينسبون إلى أنفسهم بطريقة شاذة أكثر المثيرات عاطفية، وكانوا يركزون أنفسهم بعناد في موهبة غير عقلية بصورة منهجية. ومن هنا الاصرار على الشكلية اللفظية، ومن هنا تأليه المشاعر. كانوا أذكاء رغماً عنهم وكانوا يحرقون الذكاء، كان بودهم أن يكونوا راقين شهوانيين رفيعين بائسين، أن يكونوا أي شيء عدا أن يكونوا أذكاء. وهذه المراتبية الاجتماعية الغربية تنعكس في أعمالهم بصورة حتمية: فالظرف، والعاطفة، والنهم فيها شيء من المتعة، وبالتالي، من الرخاوة. ان التعبير الفرنسي *bête comme un peintre* (بهيم مثل رسام - م) يترجم في أمريكا اللاتينية بتعبير «بهيم مثل شاعر». هنالك التجسد الثري، والامتلاء الوشيك (لكن غير المتحقق)، وإلى جواره أيضاً - ماذا بيدنا أن نفعل؟ التفاهة، والغياب، والثقوب!

٣ - ثلاث فترات .

وحتى لاستحضار شخصيات فردية أو منزلة، فإن الحداثة تمثل نصيحة، أو «تذكرة» في هذا المناخ العربدتقريباً الذي يعيشه الأدب الأمريكي اللاتيني اليوم. والآن، حسناً: يبدو لي واضحاً، بين أسباب أخرى سأعدها فيما بعد، أن عملية جرت أصبحت من خلالها الآداب الأمريكية اللاتينية في مرحلة تمثل نوعياً، تقدماً بالنسبة لتلك العملية ولكل سابقتها، التي لا بد منها، بسبب الافتقار إلى تقاليد، من أن نسميها بالتقاليد. إن أدبنا (وأؤكد أن مارياتيجي يشير بذلك إلى الأدب البيروي فقط) لا يكف عن كونه إسبانياً منذ يوم تأسيس الجمهورية .

وعلى أي حال، فإن لم يكن إسبانياً، فلا بد من أن نسميه ولسنوات طويلة أدباً استعمارياً. وبعد ذلك بأسطر قليلة يقول: «إن النظرية الحديثة - الأدبية وليس الاجتماعية - بشأن الصيرورة العادية لأدب شعب ما تميز فيها بين ثلاث فترات: فترة استعمارية، وفترة عالمية، وفترة قومية، وخلال الفترة الأولى، لا يكون الشعب، أدبياً، أكثر من مستعمرة، من ولاية تابعة للغير. وخلال الفترة الثانية

يتمثل الأدب في وقت واحد عناصر من مختلف الآداب الأجنبية . وفي الثالثة تبلغ شخصيته الخاصة ومشاعره الخاصة تعبيراً جيد التألف». تشخيص الكاتب البيروي لاغبار عليه، إلا أنه في حالته - التي هي حالة نموذجية للفترة التي تضم في خطوطها العريضة الفترة الفاصلة بين الحرين العالميتين، كان التنظير أكثر إرضاء من الممارسة . إن الصيغ ذات النزعة القومية، أو النزعة الاجتماعية، أو المناهضة للإمبريالية ببساطة، قد أثارت في الأدب (وفي السياسة أيضاً، لسوء الحظ)، سلسلة من الاشارات الزائفة، ورواية الثورة المكسيكية، والرواية الهندية هما الآن - ومن الخير أنها كذلك - موضوع للرسائل العلمية للطلبة الأمريكيين الشماليين، أو، كما يؤكد علماء الاجتماع الكسالى، «وثائق اجتماعية ثمينة» هذا ممكن، لكنني أفتقر إلى الكفاءة التي تجعلني أفصل في الموضوع، لكن الأمر المؤكد أنها كذلك وبطريقة أكثر أولية، ووثائق أدبية، وأن الضوء الذي تلقيه على الرواية الأمريكية اللاتينية في أعوام العشرينات، والثلاثينات، والأربعينات يكشف عن نظرة عامة (بانوراما) شاحبة وتبعث على الاكتئاب. من الأعمال القليلة لرييرا ولجويرالديس رواية واحدة. ومن الأعمال العديدة لرومولو جاييجوس رواية واحدة كذلك. وهناك شاعران عظيمان فايخو ونيرودا، صوت الثاني راق، وثري، ومتمد، ودؤوب، يتوافق ذكاؤه وغريزته بطريقة ذكية جداً مع ذكاء وغريزة الجمهور (الذي مازال عريضاً) والذي يتمتع به بحيث يصبح من الصعب مقارنته بالشعراء اللاحقين له دون إدعاء (جائر) بالإطناب. أما فايخو فقد طرح بعض قواعد التقشف، وطرح نيرودا قواعد للسخاء والتدفق: وأثبتت هذه وتلك فعاليتها، ومع ظهور تريلثي Trilce وإقامة على الأرض Residencia en la tierra كان الأدب الأمريكي اللاتيني متركزاً، للمرة الأخيرة، في الشعر الغنائي، وخلال السنوات المنصرمة يبدو أن انتشار الشعراء ليس سوى شكل آخر من أشكال المشكلة السكانية.

بعدها، وفجأة، يظهر فن روائي أمريكي لاتيني «علمنا من الصحف» بوجوده بدرجة كبيرة، كما كان يقال في عصر ما قبل ماكلوهان. وأبادر بالقول بأن الإنتاج

الروائي لهذه السنوات الأخيرة، بكل روعته التي لا تقبل الجدل، يعد ظاهرة ملازمة، واشتقاقاً، إذا جاز التعبير، من تبدل عميق ومؤثر نتج عن وعي الكاتب الأمريكي اللاتيني، لعلاقاته مع ذاته، ومع مهنته، ومع جمهوره. لقد تحطم شيء، وولد شيء في هذه الأزمان، إنها «وقفة وطية»، كما يقول ميشيل فوكو (إن لا مسئوليتي لها حدود وإنني لأتوقف بشيء من الرهبة أمام صفة «الابستمولوجي» (المعرفي). ولا مناص من أن نكرس لحظة للشخص الذي كان في الوقت نفسه رمزاً ومنفذاً لذلك الانقطاع: ألا وهو بورخس. Borges.

٤ - هادم المواضعات.

ربما كان رأيي متحيزاً، والمؤكد أن من المتعذر إثباته. كان مايا Mallea، وكاربنتييه Carpentier، وساباتو Sabato، وأستورياس Asturias، وحتى رولفو Rulfo، سابقين على الرواية الجديدة الجديدة nouveau roman الأمريكية - اللاتينية، لكن الجمهور، كما لاحظ بعضهم داخل اطار إغراء النشر الراهن، يميل إلى اكتشافهم في الوقت نفسه وإلى التوحيد بينهم وبين مؤلفين تفصلهم عنهم مسافة كبيرة ثقافياً وزمنياً.

وهذه هي حالة بورخس. إذ باستثناء قصائده السابقة على عام ١٩٣٠، فإنه لم يؤلف أي عمل ولو متوسط الحجم، وكتبه عبارة عن مختارات عشوائية بدرجة أو بأخرى، والأعمال الكاملة له تكرر بطريقة مزعجة. مقالات تظهر في مجلدات أخرى من هذه الأعمال نفسها، وكتاب الكائنات الخيالية El libro de los seres imaginarios هو نسخة - بها إضافات قليلة - من مرجع علم الحيوان الفانتازي Manual de zoología fantástica، وبورخس هو أيضاً مؤلف كتاب يحمل عنواناً، ملائماً هو مختارات شخصية Antología personal، يخضع، بدوره، لتنقيحات وتنويعات جديدة، أما كتب الملاحظات حول الأدب الانجليزي والأدب الأمريكي الشمالي فتبدو أنها دعابة خاصة Private joke، مثلما يبدو، في سياق آخر، كتاب إيفاريسو كارييجو Evaristo Carriego. إنه

محل للشهرة والإعجاب، ومن المفترض أنه ليس بعيد المنال، اذ يدلي بأحاديث مستفيضة وصبورة للصحفيين والمعجبين من كل البلدان وكل اللغات، يرد على كل شىء بتعاطف وود، متمتعاً بالمتعة الوحيدة الحميمة - والملاحظة أحياناً - في المراوغة التامة وفي اللباقة التي تحتل كل الاستقصاءات علماً أنه شخصين في واحد، و«لأدري أي الإثنين يكتب هذه الصفحة»، وأن مفتاح هويته يكمن في التواطؤ مع القدر الذي لا يبدو قبس من ملامحه النهائية إلا «قبل الموت». لكن الصحفيين يصنعون من المحاور المتقلب وإن يكن الكتوم. بورخس ثالثاً ورابعاً، الخ، مفصلاً على المقاس بدرجة أو بأخرى (إذ أن بورخس الأحاديث مع جورج شاربو نبيه ليس هو نفس بورخس حوار مجلة لايف life).

إن بورخس يفتح ثغرة، وأوضح جوانبها هو الجمهور بالطبع، فلم يبلغ أي كاتب أمريكي لاتيني معاصر (ولا سابق) تلك الكثافة في الأنواع التي تصل إلى حدود العقيدة، وكما حدث بين ظهرانينا منذ بضع سنوات يثير بورخس في فرنسا أو في الولايات المتحدة زوابع ذات طابع لا يمكن اصطلاحه، هي مزيج من الإعجاب والتعاطف الباطني الذي يفترض التواطؤ ويكون نوعاً من الطائفة، ولا يذكر بورخس إلا بين المبتدئين، ولا تسمح أعماله لا بالشرح ولا بالدعاية بل بإعجاب مشترك في تكتم ولعله لهذا السبب دون قيود، وهناك بعض الكتب التي تعبر بصورة علنية عن هذا التحيز الذي لا يمكن السماح به إلا في الجلسات الخاصة، وهناك دراسة ممتازة عن شعره - هي دراسة جييرومو سوكري -Guiller mo Sucre تطرح، بالتحديد، صعوبة تقسيم ذلك التعبير المتحد والشامل الذي تمثله الأعمال المقلدة للكاتب الأرجنتيني.

هذا، بالطبع، أمر ثانوي، فبورخس هو بورخس، وهو كذلك بالنسبة لنا، وهكذا تم تجاهل نصوصه تماماً خارج أمريكا اللاتينية. إن هذا أمر ثانوي حقاً، لكنه ظاهرة أيضاً. لأن بورخس قد فتت، بهدوء، كل المواضيع التي ظل أدبنا يلهث ويتصايح بشأنها. وفي البداية، وضع حداً لخداع أصالة الموضوع، وكون هو ميروس يتعايش مع مارتين فييرو في ميثولوجياته، وبابل يتعايش مع بوينوس

آيرس، ليس إحدى سمات اللوذية بل إعلاناً، بلا صرير ولاعدوانية، للقانون الخيالي («الخيال» بمعنى القدرة الخلاقة، الباعثة، الفعالة، كما يعرفها كولريديج). وهذا القانون لايسمح بالحدود، لايسمح بها في الأمر، ويتجاوز بالتالي مشكلة الواقعية، طعنة خوان مورانا Juan Murana «واقعية» تماماً مثل الطعنات التي يوجهها (في شيكسبير) قتلة قيصر، والنزعة الزاهية الألوان، والطابع المحلي، والفولكلور هي معطيات يدرجها المرء دون حاجة لأن يعلنها في برنامج. (لهذا، ورغم كل «التباعد» الظاهر، فإن بورخس، عن حق، لايبالغ في تقدير رجل الناصية الوردية)، تعجبه ألحان التانجو ويعجب بخوسيه إرناندث لا بسبب كونها أرجنتينيين، بل لأنها يخصصانه بقدر ما تخصصه مهوور سهول البامبا أو نمر بليك الذي أثار لديه كثيراً من النمرور. هذه الحرية داخل وطن شاسع، داخلي لكنه محسوس أسبغت عليه ملكة الكبرياء، والاحتقار الصامت تجاه كل محاولات إقامة أنساق، وتجاه كل المؤضات، وكل المظاهرات الحانقة التي يرتديها الارهاب السياسي - الأدبي لعصرنا وليس هناك نقلة من عدم الخضوع للمضامين إلى عدم الخضوع تجاه الأشكال بل هناك تعايش عضوي، فالوجهة الفكرية واحدة فقط حتى عندما تكون النصوص قابلة للتصنيف بدرجة أو بأخرى - مقال، قصيدة، قصة، الخ - المزاج متماثل، قارن، مثلاً، الـ «مقال» حول ترجمات ألف ليلة وليلة مع «قصة» بير مينار، مؤلف الكيخوته Pierre Menard, autor del quijote. إن بورخس لايطرح ما أصبح معروفاً للجميع لكنه يظل موضوعاً للدعائوي المتحمسة، لايتحدث عن الذوبان أو التواصل المتبادل للأنواع والأشكال الأدبية، بل اكتفى بمجرد إقامة أعمال تضع موضع الممارسة ذل الاندماج، اكتفى بأن يجعل من أدبه كلاً شعرياً متصلاً.

لكن مازال هناك إسهام حاسم لبورخس في عقلية الكاتب الأمريكي اللاتيني المعاصر. هذا الإسهام هو المفارقة (وسنعود إلى ذلك) والدعابة، هو إلغاء المفهوم العاطفي للإبداع الأدبي. وليست الدعابة، ولا «حس الدعابة» مفاتيح حاسمة بأي شكل لتقدير قيمة مؤلف ما، فبودلير كان يفتقر إليها (راجعوا التهكمات

المرهقة في ملاحظات حطام (Epaves)، وكذلك كان أونامونو (Unamuno)، ومثلها مثل مؤلفين آخرين أعظم أو أشد تواضعاً. وهذا الافتقار قد ينبعث في فلسفة، في سيكولوجية فردية، في موقف وجودي، أو فيما يجب أن نسميه، نظراً للافتقار إلى تسمية أخرى، بالمناخ الثقافي، والمناخ الثقافي، كما أرى، هو ما يتبدى في الأدب الأمريكي اللاتيني. فأن تكون الحياة فظاعة أو مهانة، وأن تظل الآلام، والسأم، والבלادة الكثيفة تحوطنا، هو أمر من ثوابت تاريخ الأدب، وفضلاً عن ذلك، هو أحد مبررات وجود الأدب. لكن نشأ بيننا، بتواتر عنيد، استغلال راق لهذا الموضوع، فبالنسبة للشعراء والروائيين، لم تكن الظروف الخارجية أو التعاسات المحيطة بالشخصية كافية، وبالنسبة لكتاب المقالات، لم تكن قزمية شؤونهم كافية، وكان ضرورياً أن تتفاقم التعاسة أو السأم، وكانت هناك أداة موجهة خصوصاً إلى هذه الغاية: هذه الأداة هي الأدب. وكان الكتاب الفكاهيون للقرن الماضي يثيرون القشعريرة، إذ تحس أنهم مستغرقون بتفان في صياغة نكات سامة، لأن الفكاهة كانت تشكل نوعاً أدبياً، وتحتل مكانة محترمة من فنون البلاغة. هذا العناد المتقد تجاه الضحك ينتج - بدرجة أكبر بكثير - تجاه المعاناة، وحينئذ يتخلف الانطباع بأن المجال المعادي ليس الوجود بل الكلمة، وأن ما يسود حقاً ليس مفهوماً كثيباً ويائساً من الحياة بل هو مفهوم كثيب ويائس للأدب. كانت هذه أداة تتضاءل حين نتعامل مع المتعة، ومع الشك، ومع الهدوء، إنها نقص في التوازن أثمر سلسلة من سوء الحظ الشخصي في الشعر، ونوعاً من السادية المنتفخة في الرواية.

مع بورخس ينتهي أيضاً هذا الموقف، إنه، بالطبع، لم يكن أول من حاد عنه، ونذكر في هذا الصدد العمل النموذجي لألفونسو ريس (Alfonso Reyes)، وكذلك جزءاً كبيراً - وربما أفضل أجزاء - من شعرليون دي جريف (León de Greiff). لكن بورخس هو الذي أطلق رصاصة الرحمة على الذاتية العاطفية المفرطة وعلى المبالغة «الموضوعية»؛ ونصومه هي التي تبرز أن الكاتب ليست لديه إمكانية فقط بل عليه أيضاً واجب توصيل (والثمن الذي يمثل ذلك بالنسبة

له هو من شؤونه) إن لم يكن نوعاً من المتعة على الأقل، فهو على أي حال تلك المتعة التي لا نظير لها والتي هي «ضحكة الذكاء». وهذه العناصر - صور رفض الدروس - في أعمال بورخس، في تحولاتها وتقليدها، أو مجرد انتشارها في مناخ الفترة، سوف تكون حاسمة بالنسبة لما هو جديد، وحيوي، وناضج في الأدب الأمريكي اللاتيني خلال السنوات الأخيرة.

(٥) مغامرة سعيادة :

«ورغم ذلك، ما من شيء يبدو لي أقل قابلية للادراك من تلك اللغة فور أن تستغني عن المفهوم الواقعي العنيد للرواية، الذي يسود حتى في أشكالها الفانتازية أو الشعرية. وما من شيء أكثر طبيعية من لغة تنبئ عن جذور، عن أصول، وتكون دائماً في منتصف الطريق بين الوحي والتعويذة، تكون ظلاً للأساطير، غمغمة للأوعي الجماعي؛ ولا شيء أكثر إنسانية، بالمعنى النهائي، من لغة شاعرية لهذه، تحتقر المعلومات الثرية والبراهماتية، من فورة rabdomancia لفظية تستشرف وتفجر أعماق المياه. لا أحد يستغرب لغة أبطال الإلياذة أو الأساطير الاسكندنافية فور تقبله أنه يقرأ ملحمة... فلماذا لا يقبل القارئ أن تتحدث شخصيات الفردوس دائماً بدءاً من الصورة، مع التسليم بأن ليثاما يرسمها بدءاً من نسق شعري شرحة في نصوص عديدة، ويكمن مفتاحه في قدرة الصورة باعتبارها أرقى إفرازا للروح الإنسانية الباحثة عن واقع العالم غير المنظور؟» في هذه السطور من تفريظ خوليو كورتازار Julio Cortazar لرواية ليثاما ليا هناك تعبير متنافر: هو الإشارة إلى «المفهوم الواقعي العنيد للرواية». هذا التفصيل غير ذي أهمية في إطار النص موضع البحث، وليس محتقراً على الإطلاق في إطار مجموع ذلك الكتاب النابض، والذكي الذي هو الدوران حول اليوم في ثمانين عاماً. هنا يطرح كورتازار بعض معايير بصدد الرواية (مثلاً يطرح في صفحات سابقة معايير أخرى مناسبة جداً بصدد الدعاية الأرجنتينية في «حول جدية السهر على الموت»، وقابلة للتطبيق بكاملها على الدعاية الأمريكية اللاتينية)، ومنطوقاته صالحة تماماً، كما أثبت فلياً a priori في روايته الحجلة

Rayuela المثيرة للعجاب . واعتراضي - إذا كان يمكن الحديث عن اعتراض- ينصبّ ضد العادة الذهنية ، ضد ذلك التوجه الروتيني لشجب مفهوم الرواية لا يُبقى اليوم - وبشكل باتس ، ومع التزام جانب الدفاع- الآ على أطراف النشاط الثقافي . بين بعض الستالينيين - الحجلين بعض الشيء ، لأنهم ، حقاً ، ليسوا متأكدين من الخط ، وبين شرذمة غامضة من بقايا من يطلق عليهم وصف «الرجعيين» الذي لا يستحقونه بينما هم ليسوا سوى قوم كسالى سىء الاطلاع . بعبارة أخرى فإن إشارة كورتاثار تهاجم خصوصاً شبحيين ، ورغم أن الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن ، كما هو واضح ، لا يتمتع كله بمستوى امتياز الكاتب الأرجنتيني ، فإن موقفة تجاه الرواية ، وتجاه الكتابة عموماً ، يمثل بالضبط الأرض المشتركة التي يقف عليها كتاب القارة الجدد .

إن إحدى مشكلات الطليعة الأمريكية اللاتينية تلتخص ، على وجه الدقة ، في جلب أعداء لنفسها . والمجال الوحيد الذي مازالت تلقى فيه المقاومة - رغم انها على المستوى البوليسي والكهنوتي فقط - هو مجال الإباحية ، وهي الصناعة التي مازالت - حتى الآن - احتكاراً للإمبريالية الأمريكية الشمالية . هذا الموقف المهين لا يحتمل ، وإنني لوائق من أننا قريباً سيكون لنا كتاب من أمثال بوروز Burroughs ، وأبدايك Updike ، وفيدال Vidal . الآ أن هذه ، مثلها مثل عقار الهلوسة LSD أو المضاجعة الاستعراضية ، قضايا هامشية تماماً . والحقيقة هي أنه ، وسط تشوش بالنسبة للأجيال ، ووسط حماسة سياسية سخية وغير منظمة ، وتضعخم في النشر (مفيد في التحليل الأخير) وفي الدعاية ، نجد أن تناول الأدب الذي تبناه بورخس والذي يمثله اليوم مؤلفون شديداً التمايز ظاهرياً مثل كورتاثار أو جارتيا ماركت ، قد اكتسح معتقدات وقيماً وأسواء كانت حتى وقت قريب تبدو زائفة ، ومدعية ، ومتعسفة ، وما شئت سمها ، لكنها في الوقت نفسه راسخة بضرورة مثبتة .

«إن قومنا ليسوا من الفرنسيين في شيء أبداً ، أبداً ، أبداً» . (رسالة من بوليفار إلى بايث Paez) . «لا شيء يقتل المرء مثل اضطرابه لأن يمثل بلداً» * (رسالة

جاك فاشيه Jacques Vache إلى أندريه بريتون، وأحد الاقتباسات التي تصدر الحجة). هذان تأكيدان يكمل أحدهما الآخر بصورة متآلفة. ولا يمكن الذهاب إلى أبعد مما فعل بوليفار في تعريفه (السلي) للأصالة؛ وتعبير فاشيه يلخص بصورة رائعة كل العذاب الذي راكمته الكلمة فوق رأس عدة أجيال من الكتاب الأمريكيين اللاتين. الآننا إذا حاولنا أن نعدّد بسرعة بعض ملامح الأدب الجديد، كان علينا أن نبدأ من «الدّب اللعين» وأن نقرّ بأن أول هذه الملامح هو وكيف لا!- الأصالة السعيدة. وسوء الفهم بالغ البساطة: فما يطرحه المؤلف الراهن، وما يملكه أحياناً، هو أصالة فردية، بمعنى الامتناع المريح (والمرح ربما) عن اضماء بُعد لفظي القارّة، وعلى الأمة، وعلى العرف، وعلى الأرض. (اعتقد أن فارجاس يوسا نفسه ليس «أرضياً»). ربما كانت هذه قراءة خاطئة، لكن حين يخرج ستيفن ريدالوس «لسبك الوعي الغفل الجنسي» اعتقد أي أدرك في العبارة تضامناً متعاطفاً، (كان وداعاً أكيداً ونهائياً) وقدراً كبيراً من السخرية، إن عمل الكاتب المعاصر ومهنته قد أعفيا نفسيهما من روعة هذا الحمل؛ وبإلقائها إلى الشيطان ذلك الادعاء بأصالة الأنواع الأدبية، أحرزت بالمقابل أكثر المجالات نقاءً واتساعاً لعالم أدبي دون مذاهب جامدة ولا مراتب فتوية، أحرزت عالماً شعرياً يمكن فيه اختيار الانتهاءات، والجذور، والتلميح، واشكال الاعجاب بدون الهيكل الجمالي التقليدي (الذي كان واقعا، واخلاقاً)، وبدون التشكك العصبي في أن المرء يتجنب المسؤوليات والالتزامات التي ألقاها على كاهله الآخرون- السياسيون، والغوغائيون، والنقاد: أي سلسلة طويلة من الانتهازيين أو المتوحشين الهاذين- من خلال الاندماج العنيد لامثال صوفي زائف، هو الملاذ المتسع لأشكال التسامي الرومانسية التي ولّدها فينا الآخرون بدورهم.

هذا الاستغناء وهذا الغزو للإستقلالية يتضمنان قدراً مناظراً من عدم

* بالفرنسية في الأصل : " Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays".

** اعتقد أن تعبیر «الدّب اللعين» يرجع إلى فارجاس يوسا [المترجم].

المسؤولية. وهنا استخدم المصطلح بقصد إيجابي: أنه عدم المسؤولية الذي كان، في تلك اللحظة، ضرورياً للتلقائية. إن الرواية الجديدة الأمريكية اللاتينية تتمخض عن مغامرة أكثر سعادة من الرواية الجديدة *nouveau roman* الفرنسية، والأمر يستحق، عن حق، ومن بين أشياء أخرى، تناوله بروح أكثر مرحاً، وأقل تجهماً، وأكثر لا مسؤولية. فلم يسبقها، ولا يتراشق معها، تلك الجدبة النقدية المخيفة، ذلك التنظير الجمالي - الفلسفي الطموح الذي يوضح ضرورة شكل غير موجود، أو لم يشند عوده بصورة مقنعة أو الزامه. إذن، فعدم المسؤولية والتلقائية، يفلتان من أيدينا، ومثل كل الملاحظات التي تشير إلى نضج أدبائنا، فإنها تعبران عن حرية غير مسبقة، عن شيء لا صلة له بالخرجات الشكلية للتفكير أو التعبير، وفي أفضل تجسدها نجد فيها شيئاً طفولياً نقياً، عنصراً من عدم التحيز اللاهوي والعاث (لاحظ، مثلاً، كل مؤامرات الطفولة الموجودة في مائة عام من العزلة).

هذا البعد الطفولي المستعاد يتضمن بعداً آخر للعناصر الناضجة التي يمكن إدراكها في الواقع الراهن. فيجب أن نضيف إلى استقلال الموضوع والحرية الداخلية، وإلى التلقائية غير المسؤولة، مفهوماً لِعَبِيّاً للممارسة الأدبية. في الأنثروبولوجيا، وفي علم النفس (ولانقول شيئاً عن الرياضيات) نجد أن نظرية اللعب شيء بالغ الجدبة؛ هنا يفتقر مصطلح اللعب إلى كل إحياء علمي: إذ لا يشير إلا إلى ممارسة مواضع محايدة، مجانية، مواضع هي في العادة العكس، أو المفارقة بالنسبة لمواضع عالم الجاذبية، لـ «روح الجدبة». كانت هذه هي النعمة التي سادت في كتاب الحيوانات *Bestiario* لكورتاثار، أو كتاب المؤامرات *Confabulario* لخوان خوسيه أزيولا، هو المزاج الذي يجعل من ثلاثة غمور حزينة *Tres Tristes Tigres* مزحة متصلة، أو الذي يدفع مؤلفاً غير مرح على الإطلاق، مثل فارغاس يوسا، إلى التسلي باحجيات شريرة بالنسبة للهوية أو التتابع الزمني. إنه في مبادراته الموفقة يستمد دائماً من مواقف كلية: فكارلوس فوينتس يقحم كل عناصر انعدام الضمير والفساد في كتبه الأخيرة دون

أن يبدو الاقحام مقنعاً، وحماسة يشوبه شيء من التوتر، من القلق الخفي . وهذه مناسبة نسجل فيها ما هو بديهي : فحين أشير إلى خصائص تميز، في رأيي ، أبرز ما في الفن القصصي المعاصر، فإنني أعلم تمام العلم أن تلك الخصائص ليست، ولا يمكن أن تكون إجماعية؛ ومن نافلة القول كذلك، أنه لا يمكن الحديث في هذه الرواية الجديدة عن مدرسة، ولا عن جماعة، ولا حتى عن جيل؛ وإن بعضاً من هم شخصيات الرواية الراهنة لا تتمتع بتلك الخصائص، التي يمكن رؤيتها بالمقابل بصورة واضحة ومتعمدة في أعمال أقل قيمة (رعود أغسطس Los relámpagos de agosto، لخورخي إيبار جو ينجويتيا Jorge Ibarguengoitia).

تحتم المعرفة الوطيدة أن تكون الملاحظات من قبيل الملاحظات المذكورة هنا - عن عدم المسؤولية، وعما هو عابث، وعن المحاولة الدائمة للفوضى - ملاحظات طفولية أكثر منها ناضجة (وهذا التقييم زائف بالطبع). وأود أن أذكر أخيراً ملاحظة أخيرة هي الدعامة والتبرير للملاحظات السابقة، وهي، بالقطع، التي تضمن بتأكيد أكثر افتراض النضج الذاتي (وإني لأسف لاضطراري للتشديد على الصفة): وأشير إلى السخرية. يقول توماس مان: «إننا نحب التحفظ في المجال الثقافي في شكل السخرية، هذه السخرية التي تشير صوب الجانبين، التي تستمتع باللعب دون أن تلزم نفسها بمفاهيم متناقضة، بحذق لكن دون تعاطف تجاهها، ولا تتعجل أبداً حيث تدرك بوضوح أنه فيما يتعلق بأمور الإنسان الكبرى، يمكن لكل قرار أن يتضح أنه سابق لأوانه، فالشعار الحقيقي ليس الاختيار بل التناغم، تحقيق تناسق هارمونية». كانت السخرية السقراطية أداة جدلية؛ أما تلك التي يطرحها الكاتب الألماني - والتي عرفها ثرفاتنس باطنيا، والتي تتخلل أعمال ستنдал، وبصورة أكثر سرية وكثافة، أعمال دوستويفسكي. فتمثل واحدة من أرقى لحظات الوعي الإنساني وواحدة من أقوى تباديات الذكاء الأدبي نبضاً. والبسط desdolamiento المتعدد، ذلك الجدل البالغ الرقي للمؤلف مع نفسه، ومع عمله، ومع القارئ المترکز هو الآخر في مستوى مزدوج، هو مستوى الأدبية

ومستوى التواطوء، هو أمر يفترض إدراكاً مركباً لرغبات الكتابة وحدودها، للسمو، والنفاذ. اللانهايين، اللذين لا يمكن سبر غورهما، ولم يتم سبر غورهما. للكتابة في الوقت ذاته وفي المسرد، غير الساخر، للكتب الأمريكية اللاتينية الحديثة التي ينبعث منها وميض الذكاء، نجد التناغم بين القصة والقصص (الناشئ عن الانفصال، وليس عن التوحد)، والايان بأن الكلمة شيء غبي وجلف لكنها أيضاً شيء عذب ولا يمكن الاستبدال به، في تلك الكتب التي تضم المنتخبات النموذجية للأدب الأمريكي اللاتيني خلال العقد الأخير، هناك دائماً المعرفة الساخرة والتعبير الساخر، والأعمال الأكثر طموحاً، والأفضل تنقيحاً، والأكثر عمقاً هي أعمال من الماضي، وربما ستكون، عن جدارة، هي الأطول بقاءً، لكنها لا تمثل العناصر التي تتيح في هذه اللحظة تحولاً ناصحاً للأدب الأمريكي اللاتيني.

(٦) ما هو مطروح للتساؤل :

تحول باتجاه ماذا؟ من العبث إنكار حقيقة أن هذه العمليات لا تجري في حيز مغلق hortus Conclusus بل تشارك في ظروف عامة. ويقال بقصد الثناء أو الهجاء إن كل قوة الرقابة في الاتحاد السوفيتي وتعقيدها يأتيان من حقيقة أن الاتحاد السوفيتي، وأن الروس، المواطنين السوفيت، هم الوحيدون الذين يأخذون الأدب اليوم على محمل الجد. أعلم أن ذلك معيار وضعي ومتحيز، لكنني لاحظت أن شباننا يقرأون بشغف وحماسة ما يصل إلى لغتهم من كل الأمم الأمريكية اللاتينية. حقيقي أن الشباب جادون، وأن المفهوم - المقبول بمرح- للرواج boom له مقابل مشؤوم. فلا يجب أن يكون المرء اقتصادياً أو مالياً حتى يعرف ما يأتي عادة بعد الرواج. إن المتاجرة الآلية بالحرية، وبالفوضى، هي حقيقة جرى إيضاحها حتى التشبع، لكنني أحياناً أشك في أن لدى الكاتب الأمريكي اللاتيني وهم الاعتقاد بأنه هو الذي يتلاعب بكل آليات الاستغلال التجاري تلك، إنها في خدمته. بهذا المعنى يكون عدم المسؤولية خطراً، والنشوة يمكن أن تتحول إلى سُكر. أما الآن، فإن «ثورة الغد يجب أن تتعلم من تحرر

الأمس»، كما يكتب خورخي جايتان دوران Jorge Gaitán Durán في كتابه عن ساد(*)، الذي هو أحد الآلهة الخاطئة التي تتسود الثقافة المعاصرة.

من ناحية أخرى، فإن المتفائلين فقط هم الذين يتحدثون اليوم عن أزمة الرواية، والذين يستمرون في التفكير في نضوب نوع أدبي معين. إن ما يطرح للتساؤل هو الأدب كلة، وليس مارشال ماكلوهان Marshall McLuhan هو الشاهد الوحيد على ذلك الانقطاع، فالتشخيصات كثيرة بهذا المعنى، من نقاد، ومن أساتذة جامعيين، وفلاسفة، وعلماء اجتماع. ولا يقلل من غرابة الأمر أن الظاهرة يبدو أنها تجري في تناسب عكسي مع مستوى «محو الأمية» في البلدان، وأنها ليست بعد فائقة الحدة في بلاد مثل بلادنا، التي مازال العديد منها يحاول القضاء على الأمية، يحاول أن يملك الشعب تلك الامتيازات التي كانت بعيدة المنال مثل الصحافة، والمجلة، والكتاب. وعلى أي حال، ليس من شك في أن نوعاً من التنافر، أو شيئاً من قبيل القسر دون اقتناع، يسود الأدب الأوروبي والأمريكي الشمالي، وأن هذا الأدب لأسباب معروفة، هو الأدب بالنسبة لنا. إن هناء - أقصد زواج - إفرانين Efraín وماريا María قد تأجل حتى يبلغ هو سن الرشد. ومن قرأوا رواية إيساكس Isaacs يتذكرون الباقي: فبينما كان البطل - والزمن- يحققان ذلك الشرط، كانت ماريًا قد ماتت.



(*) يقصد المركز دوساد الفرنسي الذي تنسب إليه السادية (١٧٤٠ - ١٨١٤) وهو كاتب ولد في باريس ورواياته تلح على تعذيب الأرواح الطاهرة وعلى الثورة ضد هذا القدر.

الباب الثاني:

انقطاع النقاليد

الفصل الأول

التقاليد والتجديد

إمير رودريغث مونيجال(*)

Emir Rodrigues Monegal

١ - تقاليد الانقطاع

(أ) الانقطاع بوصفه عملية دائمة

ثلاث مرات في خلال هذا القرن، شهدت الآداب الأمريكية اللاتينية انقطاعاً عنيفاً، وحامساً عن التقاليد المحورية التي تخترق هذا الأدب - مثل خيط من اللهب. إن ما حدث حوالي عام ١٩٦٠، وترافق مع أقصى انتشار للثورة الكوبية، كان قد حدث حوالي عام ١٩٤٠ مع الأزمة الثقافية التي أثارها الحرب الإسبانية والحرب العالمية الثانية، وكان أوضح سلف له هو الانقطاع المهام الآخر: انقطاع طلائع سنوات العشرينات. ورغم محاولتنا تجنب إغراء التماثل، فإن من السهل أن نلاحظ أن لحظات الانقطاع الثلاث هذه (التركزة بشكل تعسفي وقصدي حول رقم دائري: ٢٠، ٤٠، ٦٠) تناظر عمليات ذات وجهين في آن واحد: فمن ناحية، إذا كانت كل أزمة تقوم بالقطيعة مع أحد التقاليد وتطرح إقامة اجتهد جديد فإن كل أزمة، من الناحية الأخرى، تمخّر في الماضي (القريب أو البعيد)، من أجل جعل تمردها مشروعاً، من أجل خلف شجرة عائلة لنفسها، من أجل تبرير نسبها يعكس الرجال المحوريون لهذه الأزمان الثلاث

(*) ناقد من الاورغواي (ولد في ميلو ١٩٢١). من أعماله الاساسية: قصاصو أمريكا هذه (مونتيديو ١٩٦١)، المسافر الجامد (مع مقدمة لبابلو نيرودا) (وينس ايرس - ١٩٦٦)، المجتث، (حياة وأعمال هوراسيو كيرودا) (وينوس ايرس ١٩٦٧؛ أندريس بيو الآخر (كاراكاس ١٩٦٨)، فن القصص (حوارات كاراكاس ١٩٦٨) بورغيس بقلمه نفسه (باريس ١٩٧٠)، وهو أستاذ الأدب الأمريكي اللاتيني والأدب المقارن في جامعة ييل.

بوضوح نتيجة لاهتمامهم في آن واحد، بالمستقبل الذي يقيمونه وبالماضي الذي يودون انقاذه ، هذه الحركة الدائرية المزدوجة (إلى الأمام ، وإلى الوراء) التي هي من سمات لحظات الأزمة .

لكن التماثل لا يمكن أن يمضي إلى أبعد من ذلك . فلكل واحدةٍ من الأزمات الثلاث خصائص بالغة التحديد وتوجّه المادة الأدبية باتجاه أهدافٍ بالغة الدقة، ليست هي الأهداف نفسها للأخرى حتى حين يمكن اكتشاف بعض التشابهات السطحية بينها . لهذا السبب عينه ، وقبل أن نخبر في السياق الراهن هذا النزاع بين التقاليد والتجديد ، والذي يسم بطابعه بوضوح تام الآداب الأمريكية اللاتينية الراهنة ، وبدولي أن من المناسب أن نلقي نظرة سريعة على المواجهتين اللتين سبقته ، بينما نحاول أن نأخذ في الاعتبار ، بصورة موازية ، مساعي واكتشافات هاتين المواجهتين ، ونقابل بينها وبين تلك التي تميز المواجهة الراهنة .

(ب) ثلاث أزومات وموقف مشترك :

إذا كانت أزمة الطليعة في أمريكا الهسبانية في سنوات العشرينات محدثاً للمذاهب الأوروبية وتصفية حماسيةً لمذهب الحداثة ، في آن واحد ، (كان دارتو هو الضحية النهائية لشهرته ذاتها) فقد كانت كذلك ، ولا يجب نسيان ذلك ، استكشافاً مرتبكاً لبعض القيم الأساسية في الفن الأدبي : حيث يكون التجريب التكنيكي محمولاً إلى أقصى حدود التدمير الكامل للشعر ، وما يقارب التدمير الكامل للغة (حالة هويدوبرو) ، والتأكيد الأكثر حدة على الطابع الخيالي ، التعسفي للعبى Lúdico للفن القصصي (كما ينظر له ومارسه إلى وقت قريب جداً خورخي لويس بورخس) ؛ والتفكك الباروكي للقصيدة وللشاعر ، لتكوين الجملة وللمجاز الذي كان يمارسه بعضهم بصورة داكنة (نيرودا في إقامة ، وبعض السخریات الملتبهة لفبايخو) ، الطليعيون بوضعهم موضع التساؤل تراثاً للحداثة كان قد أفسده صغار الكتبة ، أعادوا إلى الشعر والفن القصصي الهسبانو - أمريكيين اصراً على الشكل في الوقت نفسه الذي كانوا فيه يتساءلون عن هذا الشكل نفسه ! لكن استكشافهم اللغة ظل في منتصف الطريق ، وكذلك

استكشافهم للقصيدة أولفن القصة الروائي . ورغم إنتاجهم لأعمال رائعة، بدا أن جهدهم الجماعي قد ضاع على الفور تقريباً. كما بدا أن أفضلهم (هويدوبر، ويورخس، وفيايخو، ونيرودا) قد ارتدوا سريعاً عن جهدهم التجريبي وبحنوا عن دروب أخرى.

وفي البرازيل، جرت العملية نفسها بشكل أساسي، لكن تحت تسمية مختلفة تماماً، مما يجعل من المناسب إجراء تفرقة دقيقة. حيث أنه لا توجد حادثة بالمعنى الهسبانو-أمريكي للكلمة في الآداب البرازيلية لنهاية القرن، فإن الطليعة التي يرعاها من ساو باولو منظمو أسبوع الفن الحديث (يوليو، ١٩٢٢) اتخذت هناك اسم حركة الحداثة. وهذه الطليعة باستنادها على المستقبلية والمذاهب الفرنسية، وتطرح ليس فقط قطع كل الروابط مع فن القول والبلاغة البرتغاليين، وتحديث الأدب البرازيلي بتكثيف الاتصال مع الطليعة الأوروبية، بل تطرح (كذلك وفي المقام الأول) الشروع في اكتشاف وتفسير البرازيل. واتخذ هذا الاكتشاف لتحقيقه طريق اللغة، والاساطير، والابداع الشعري. والحداثة البرازيلية، رغم أنها سرعان ما تم تجاوزها من جانب حركة ذات جذور أكثر قومية (هي حركة الفن القصصي للشمال الشرقي)، كان لها أن تترك، في أعمال أوزوالدي أندراي، وفي المقام الأول، في أعمال ماريودي أندراي، شهادة قيمة على حيويتها. ورواية ماكوناïما Macunaïma (١٩٢٨)، لهذا الأخير، هي السلف الاجباري لتجارب أكثر جذرية ونجاحاً مثل رواية جيمارايش روزا، السرتون الكبير: دروب Gran Serton: veredas (١٩٥٦). لكن إذا كانت طليعة الحداثة في البرازيل قد تلاشت هي الأخرى بعد انقضاء حماسة سنوات العشرينات، فإن إنتاجها القصير المدى والمكثف يترك علامة هامة على جلد الأدب البرازيلي.

أما الانقطاع الذي يتركز في سنوات الأربعينات فقد اعتاد أن يتقن بطموح متسامٍ. إنها سنوات الأدب الملتمزم، والفن المكافح، والتنافس الامبريالي لعملاقين ثقافيين. السنوات التي يرتد فيها نيرودا ويترأ من شعره المعذب في

إقامة على الأرض ويكتب إسبانيا في القلب (١٩٣٧)، والقصائد الحربية للإقامة الثالثة (١٩٤٦)، ويخطط وينجز النشيد الشامل (١٩٥٠) مصرأ في شعره وفي تصريحاته العامة على ان الشعر سلاح قتالي، وأن الشاعر مدين للشعب، وأن المبدع الأمريكي اللاتيني عليه أن يركز جهده في النضال المناهض للإمبريالية. في هذه الأعوام ذاتها، لا يكتفي جورج أمادو، وهو واحد من أكثر روائيي البرازيل شعبية، بكتابة سيرة الزعيم الشيوعي لويس كارلوس بريستس، بل يلقي مرساه في دورة روائية طويلة تتناول إنتاج الكاكاو وتضم روايات مثل، جوبيابا Jubiabá (١٩٣٥)، هي منشورات حقيقية للنضال الاجتماعي، والحقيقة ان نيرودا وأمادو قد وجدا نفسيهما مضطرين بعدها لتغيير جماليتهما من أجل انقاذ أديهما، وهذا يوضح بما فيه الكفاية أعراض الارتباك الذي ساد بعض جوانب الآداب الأمريكية اللاتينية خلال تلك العقود.

لكن تلك السنوات هي، أيضا، سنوات انتشار شعبية الوجودية (أو المذاهب الوجودية المتعددة). وهذا كافٍ ليوضح أن الالتزام الأساسي للكاتب لم يعد من الممكن أن يكون مجرد التزام سياسي، أو استراتيجي. ليس من قبيل الصدفة، إذن، أنه في حين يتجه جزء كبير من الأدب الأمريكي - اللاتيني صوب الجدل العقيم حول الالتزام engagement، المفهوم دائماً تقريباً في حدوده الضيقة كحافز للفعل المباشر، نجد أن كتاباً آخرين أكثر أهمية في تلك الفترة (نيكانور بارّا وأوكتايفو باث، خوان كارلوس أونيتي وخوسيه ليثاماليا، خوليو كورتاثار وجوان جيمارايش روزا) لا تربطهم صلة بأشكال الطرح تلك للسياسة الأدبية.

ورغم الاختلافات الجمالية العميقة، يظهر في أعمال هؤلاء الكتاب انشغال متسامٍ يمكن أن تكون له جذور بالغة الاختلاف - الديانة الكاثوليكية عند جيمارايش روزا وليثاماليا، والانسانية الماركسية عند بارّا، والحدس العميق بالالهي، لكن دون كنائس، عند باث، والعبت والاغتراب عند أونيتي، والسخرية الميتافيزيقية عند كورتاثار. لكن هذا الانشغال يرسم بالتأكيد مجال بحث واحد: مصير الكائن، وطبيعته الخفية، وقذفه إلى العالم. وهذه هي الصلة

بينه وبين الهموم الأكثر عمقاً للسنوات الراهنة، والتي تأتي من فرنسا مع سارتر، أو تمتد إلى أبعد من ذلك بقليل: إلى السورية وبرتون Breton مع جرعة طيبة من هيدجر Heidegger، عند اوكتافيو باث، Paz وإلى الأدب «الزنجي» لسيلين Celine وفوكنر، عند أونيتي Onetti وإلى جاري Jarry، ولوتريامون Lautreqmont وارتو Artu! عند كورتازار Cortazar، وإلى توماس مان، عند جيمارايش روزا، وإلى أودن Auden والغنائين الانجليز لسنوات الثلاثينات، عند بارأ، وإلى الباروك الإسباني والدون لويس دي جونجورا gongora، عند ليثاما ليميا Lezama Lima. لكن مهما كان المنبع (المباشر أو البعيد) لهذا البحث، فإن ما يميز كل واحد من هؤلاء الكتاب هو تجاوزه للشرط المباشر للالتزام engagement وبحته عن إجابة تربط عمله بالتقاليد العظيمة للثقافة العالمية.

في أعمال هؤلاء الكتاب يكون الالتزام الوحيد الصالح هو الالتزام بالابداع الأدبي. والغنيمة التي يبحثون عنها في قصائدهم أو في رواياتهم هي غنيمة شعرية بصورة قاطعة. وليس من قبيل المصادفة أن يكون ما هو موضع التساؤل في الكتب الأساسية التي ينتجونها (في بياض مثلما في الفردوس، في الحجلة مثلما في السرتون الكبير: دروب) ليس فقط وضع الإنسان في عالمه، وهي الموضوع الأساسية والمحورية لهذه الأعمال، بل كذلك البنية الشعرية ذاتها، اللغة بقدر ما هي حد أو حافز للابداع، الشكل الذي أصبح لا يفصل عن المحتوى حيث لا يوجد طريق آخر إلى المضمون إلا من خلال الشكل وبواسطته.

وفي أدب سنوات الستينات لا يعود الاشكال يُطرح. ولا يتخلو الأمر، بلا شك، من قوميسيريين ما زالوا يدعون إلى أدب تعليمي وظيفي للنزول. لكن ما يميز حتى أدباً مثل الأدب الكوي ابتداءً من عام ١٩٥٩ هو اصرار أفضل كتابه على ألا يتركوا أنفسهم يخضعون للنظام. فمن المقبول هناك اليوم أن يكون كاتب ما في خدمة الثورة. ويصنع عملاً يكون التزامه جمالياً محضاً. لهذا من المفهوم أن يؤيد كورتازار الثورة الكويية لكنه يرفض بشدة أن يصنع أدباً للجماهير، وأن يُشجب بورخس بشكل عام من قبل اليساريين باعتباره كاتب الأرجنتين الرسمية، لكنه

يمتدح من قبل الناس أنفسهم باعتباره مبدع أقاصيص لا يضارع ، وأن ينشر ليثاماً لينا (في قلب كوبا) كتاباً باطنياً متقشفاً وملغزاً ليس ثورياً واضحاً ، وقد مضى كذلك إلى حد أن يكون على طرفي نقيض مع بعض الشعارات المعارضة للحرية الجنسية الكاملة .

هذا لا يعني القول بأنه لا توجد مشكلات ونزاعات (داخل وخارج كوبا) . فكثير من المحركين الثقافيين مازالوا يؤمنون بالأدب البناء ، بأدب المعركة ، بالأدب في الخدمة المباشرة للمجتمع وللثورة . لكن أكثر المبدعين عمقاً واستقلالاً في هذه السنوات ، مهما كانت عقيدتهم وانتمائهم كبشر ، ناضلوا ومازالوا يناضلون من أجل أدب يكون التزامه الأسمى تجاه الأدب ذاته . بهذا المعنى ، فإن وضع المثقف والكاتب في أمريكا اللاتينية هو وضع ناقد لا ينفصل عن ملكة التساؤل بحماسة عن الواقع الموجود فيه .

من هنا فرمما كان ما يميز عمل هذه السنوات ، في المقام الأول ، هو على وجه الدقة موقف التساؤل الراديكالي عن الكتابة ذاتها وعن اللغة . وإذا كانت طليعة الشعر الآن في البرازيل (كما قال باث بشكل لاعم) ، فذلك لأن تلك الطليعة تُدعى «الشعر المحسوس» . وبالمقابل ، فإن الطليعة في الرواية توجد في كوبا ، وفي المكسيك ، وفي الأرجنتين ، علاوة على كونها في البرازيل . إنها طليعة لا تقوم بقطيعة كاملة مع أخصب أعمال العقدين السابقين (بل إنها تواصلها وتكملها ، بأكثر من معنى) لكنها تطرح عدم تضييع الوقت في البحث عن تسام للعمل أكثر من تسامي العمل ذاته . إن القصيدة ، أو الرواية ، لا تقول : بل توجد ، ويمكن أن يكون هذا هو الشعر الذي يجانس بين أعمال شديدة التفاوت مثل ثلاثة ثمر حزينه ، وخيانة ريتا هايوارث ، والنواتج لنيكانور بارا ، أو القصائد المحسوسة لأوجستودي كامبوس ، وتجريب نستور سانشث في سيبيريا بلون وتجريب سبيرو ساردوي في من أين هم الممثلون ؟ تساؤل عن العمل نفسه ، عن بنيته وعن لغته ، تساؤل عن الكتابة وعن الورق خالق الكاتب ؛ تساؤل عن الوسط ، عن الكتاب وعن صف الحروف ، تساؤل شامل .

كل واحدة من الأزمتا تعمق الانقطاع بين الكاتب وبين وسط يطالب الأدب بأن يكون أي شيء سوى الأدب. وإذا كانت الطليعة قد رفضت السوناتا ونزعت الاعتراف، وإذا كان الأدب الوجودي قد حطم سحر الفن القصصي البناء، أو الاحتجاجي، ووجه اهتمامه باتجاه شعر شديد النقدية، فإن أدب هذا العقد الأخير يتركز بصورة متعصبة في تحليل العملية الأدبية ذاتها. وفي كل واحد من تلك الانقطاعات ثمة انفصال حاد مع التقاليد المباشرة، لكن ثمة في الوقت نفسه رباط مع أحد التقاليد السابقة. فحين يجرب الشعر المتعين مع الجانب البصري للموضوع «قصيدة»، فإنه يبحث عن الشيء ذاته الذي بحث عنه هويدوبرو بتشكيلات خطوطه، والتي تقبل النقاش لأسباب أخرى. كذلك يواصل الشعراء المحسوسون هويدوبرو حين يفككون الكلمة ويعيدونها إلى فتاتها من الأصوات، ومن الحروف والوحدات المنعزلة. وبالطريقة، ففيها، فإن كثيراً من تجارب نستور سانشيت يمكن أن تكون غير مفهومة بدون معرفة مسبقة بتجارب خوليو كورتاثار.

أود أن أقول إن الانقطاع موجود لكنني أود كذلك أن أقول أن شيئاً يستمر، ويتغير ويتسع. وعلى النحو نفسه يسعى الانقطاع إلى إقامة نوع من النسب. وليست الطليعة كلها رفضاً للماضي المباشر، وإذا كان بإمكان نيرودا أن يعود إلى بليك، فمن المشروع أيضاً أن ينقذ بورخس مائيدونيوفرناندث من النسيان، وأن يستحضر أويدوبرو وإمرسون دفعة واحدة من أجل تسجيل أولى قصائده الأصيلة آدم (١٩١٦). إن الحركة المزدوجة التي يشير إليها باث، نحو المستقبل ونحو الماضي، تسمح بتكامل الانقطاع في إطار التقاليد. وكان إليوت قد رأى هذا بوضوح تام (في أحد مقالاته عن التقاليد والنبوغ الفردي) عند الحديث عن التحول المزدوج الذي يحدثه كل عمل رائع: فالعمل يستفيد من أحد التقاليد وفي نفس الوقت يحوله بعمق عند انضمامه إليه. إن وجود الكوميديا الإلهية يعدل بعمق قراءتنا للنشيد السادس من الإنياذة، وكذلك للنشيد الذي ينادي فيه أوديسيوس الموتى، في الأوديسة. لكن وجود بوليسيس، هذه الأوديسة الحديثة

التي تصحح وتسخر من الأوديسه الكلاسيكية، تعدل كذلك رؤيتنا ليس لهوميروس فقط، بل كذلك لدانتي نفسه فزيارة ليوبولد بلوم وستيفان دايدلوس لماخور دبلن هي أيضاً هبوط إلى عالم الموت. لكن، هل نحتاج إلى قول المزيد؟

(ح) التجديد والثورة

إذا كانت العلامة التي تتسم بها الآداب الأمريكية اللاتينية لهذا القرن هي تقاليد الانقطاع (كما رأينا) فإن من المناسب أن نلاحظ أن هذه التقاليد ليست جديدة تماماً في الآداب الأمريكية اللاتينية. بالمراجعة الموجزة لمسار هذه الآداب، منذ الاستقلال، تسمح بتوضيح أنه مثلما هبت طبيعة سنوات العشرينات ضد الحداثة، ظهرت الرومانسية في أمريكا اللاتينية كرد فعل ضد الكلاسيكية الجديدة وضد التراث المدرسي الهسبانو-برتغالي. وجدال عام ١٨٤٢، في تشيلي، الذي يهاجم فيه سارمينتو تلاميذ بيو، ويهاجم الأستاذ نفسه، عرضاً، هو عرض من أعراض ذلك الانقطاع، ويسهم في إقامة تقاليده. وغني عن القول إن الحداثة قد ظهرت بالطريقة نفسها في الآداب، الهسبانو-أمريكية باعتبارها انقطاعاً ضد كتبه (الرومانسية)، انقطاعاً يتمتع بكل شراسة الجديد (يجب أن نقرأ ما كتبه باليرا عن داريو لكي نفهم تماماً تفجر هذه الجدة، لكنه في نفس الوقت لا يفعل سوى بدء لحظة جديدة في هذه التقاليد التي ساهمت الرومانتيكية، في جيل آخر، في إقامتها. لهذا السبب عينه، فإن الطليعة حين تقوم بالقطيعة مع بقايا الحداثة، فإنها تساهم مرة ثالثة في العملية نفسها.

إن ما يكمن وراء هذا التجديد، الذي يكاد يكون طقسياً، لعملية سارمينتو بيو، أو يهاجم داريو الشويعرين المترهلين الهسبانين، فإن ما يجري هو عملية طبيعية أو حتمية تماماً: تقاليد مستنفدة توضع موضع التساؤل، ويعاد تقييمها، وتُقلص أو تُصَفَّى في كثير من مقولاتها، ويدخل حيز الصلاحية مكانها اجتهاد جديد، وتقاليد جديدة. وغني عن القول إن عملية هذه الجذرية (لا تتحقق أبداً دون فضائح. فظلم بورخس لداريو يعادل ظلم سارمينتو تجاه بيو. ومن العبث أن يكلف أدق تبحر نفسه عناء إظهار (وهو أمر سهل) أن بيو لم يكن عدواً

للرومانتيكية، بل إنه كان يعرف الرومانتيكية أفضل من سارميتتو. فصوره بَيَّو قد تغيرت نتيجة الضوء الذي تلقىه عليها الكلمات الجدالية الملتهبة للكاتب الأرجنتيني. «إننا نحن الشعراء نقف مع سارميتتو»، هكذا قال لي ذات مرة بابلو نيرودا مستحضراً جدال ١٨٤٢ الشهر. لكن ما لم يكن نيرودا يعرفه في تلك اللحظة هو أن شعره حينذاك (١٩٥٢) كان يعتمد بالقدر نفسه تقريباً على الرؤية التعليمية والكلاسيكية الجديدة التي دافع عنها بيَّو، وعلى الدفاع الحار عن اللغة الشعبية والتعبيرات الجديدة الذي قام به سارميتتو. والمفارقة النهائية هي التالية: عند العودة إلى الماضي بحثاً عن تقليد يسمح بتدمير تقليد أحدث اعتاد خالقو الانقطاع الاختيار في إطار مواقف كانت تناحرية في زمنهم وحيدها الزمن الآن. ومثل اللاهوتيين المتناحرين، في قصة بورخس الشهيرة، يمكن لتلك التقاليد أن تكتشف أن اختلافاتها تحت بصر الرب (الكلي القدرة اليوم) هي اختلافات دنيا، وأن الطوائف تختلط في نهاية الأمر، وأن الكل واحد.

لكن النظرة المعاصرة، على نقيض ذلك، تبالغ في الملامح الخاصة، وتمحو التماثلات، وتشدد على التناحرات. من هنا نجد الطليعة عنيفة مع داربَّو، ونجد الوجوديين يحتملون بورخس، ونجد كثيرين من قصاصي اليوم لا يتحملون كاربنتيه. لكن هذا أيضاً هو السبب في أن بعضاً أكثرهم وضوحاً قادرون على الاعتراف بالمادة التي يمكن الاستفادة منها في الماضي القريب. هكذا يتخلى كورتاثار عن كل السخط القاتل تجاه بورخس وينسخ (بأسلوبه وبمنظوره الخاص) كثيراً من قصصه، كما ينقل سيبيرو ساردوي بأقصى الحماس البنيوي الأكتشافات، والحدس المختلط، واللهب المجازي لليثاماليا. وفي البرازيل ليس العمل المتكشف لجواو كابرال دي ميلو نيتو شديد البعد كما يبدو عن التجارب الجذرية للشعر المحسوس، كما يتحقق كثير من مقولات ماريودي أندراي، وفي أي بعد، في الرواية الرحبة لجيمارايش روزا.

انقطاع وتقاليد، اتصال وتجديد: المصطلحات متناحرة لكنها في الوقت ذاته مرتبطة بصورة عميقة وسريّة. لأن الانقطاع ليس ممكناً إلا عن شيء، والتجديد

ليس يمكننا الا لشيء ، وللخلق باتجاه المستقبل يجب في الوقت نفسه الرجوع باتجاه الماضي . الفرق هنا أن هذا الرجوع ليس عودة بل اسقاط للماضي من خلال الحاضر على المستقبل . ومن هنا جاء العنصر الثوري جذريا لتقاليد الانقطاع هذه . وجدير بنا أن نوضح هنا أن الأمر ليس أمر ثورة بالمعنى الذي اعتادت الكلمة استحضاره في النصوص السياسية . فالثورة السياسية تسعى ، بدرجة كبيرة ، إلى التحقق أيضا ضمن سياق ثورة ثقافية ، لكن هذا السياق ليس من المعتاد أن يبقى فترة طويلة . وتجربة الثورة الروسية التي اتجهت نحو الستالينية والأشكال الأكثر اعتيادية في الفن الموجه (واقعية) اشتراكية ، إلخ) واضحة بدرجة كافية . وبالمقابل فإن تقاليد الانقطاع ثورية بصورة عميقة لأنها لا يمكن أبداً أن تتحول إلى مؤسسات ولا تقبل التوجيه بيروقراطياً . وحتى حين يحاول الشعراء أنفسهم تنظيمها (كما حدث في السوربالية الفرنسية ، أو في بعض المدارس العابرة للطليعة الأمريكية اللاتينية) فإن التقسيم الفرعي إلى فرق ، والجدال بين الأجيال ، والأشكال المتغيرة الأخرى للانقطاع تنتهي بأن تفرض نفسها .

إن الثورة التي نعنيها هنا هي ثورة أخرى : إنها الثورة التي تطرح التساؤل عن الأدب من جانب الأدب ذاته ، وعن الكاتب من جانب الكاتب ذاته ، وعن الكتابة واللغة من جانبها ذاتها . إنها ثورة دائمة ، بتعريفها ، ولا يمكن توضيحها إلا باعتبارها حركة .

لقد انتهجت الآداب الأمريكية اللاتينية منذ أصولها عند الاستقلال (قبل ذلك يمكن الحديث عن أدب مكتوب في أمريكا اللاتينية ، لكن ليس عن أدب أمريكي لاتيني) تقاليد الانقطاع تلك . لكن لم يحدث أبداً أن كانت تلك التقاليد أكثر حيوية مما هي عليه خلال هذا القرن ، ولم يحدث أبداً ، منذ أن استقطب انتصار الثورة الكوبية سياسياً ثقافة هذه القارة ، أن وجدت تلك التقاليد نفسها في مواجهة المسؤولية الكبرى في أن تكون وتظل ثورية أصيلة . أي نقدية .

[٢] التساؤل عن البنى

(أ) إنقاذ أشكال منسية

إذا كان ثمة ما يميز التجريب الأدبي لهذه السنوات الأخيرة فهو بحثه النقدي لا داخل الأدب ذاته فقط (إنقاذ أشكال منسية، ونفى الحدود بين الأنواع الأدبية) بل، وبشكل أساسي، خارج الأدب. ويبرر موقف التساؤل دروب البحث هذه، ويوجه الكثير من الاكتشافات. وليس ممكنا في هذا العمل إجراء تقييم شامل لهذا البحث المزدوج. لكن باستطاعتنا أن نشير هنا إلى بعض مظاهره الأكثر وضوحا. ومن المناسب أن نبدأ بإنقاذ الأشكال الأدبية المنسية لأنها توضح إلى أي درجة يعنى التجريب كذلك عودة باتجاه الماضي، عملية إعادة تقييم وإنقاذ.

ثلاث من الأشكال « المنسية » التي أنقذها الأدب الجديد هي: القصة المسلسلة، والحكاية الشعبية، والشعر القصصي والحوارى. وفي حالة القصة المسلسلة ربما كان ألمع مثال لها هو عمل الروائي الأرجنتيني مانويل بويج. ورغم أنه لم ينشر سوى رواية واحدة هي، خيانة ريتا هابوارث، فإن من المعروف أن بويج يعمل منذ مدة في رواية ثانية وهي أفواه صغيرة ملونة (وقد انتهت فعلا)، ولديه رواية ثالثة لم تكتمل. وفي الخيانة، مثلما في أفواه صغيرة ملونة، يضع مانويل بويج فنه القصصي على مستوى شبه الأدب ذلك المصنوع للاستهلاك «الشعبي»، والذي تستبين مظاهره المعروفة في الحلقات (الإذاعية، والتليفزيونية، أو المطبوعة:، وفي الافلام العاطفية المفرطة، وفي كلمات الأغنيات الشعبية، في التانجو أو البولير، على سبيل المثال، إنه يعرض في (الخيانة) بحسٍ مرهف جدا للأملوب الشفهي في تلك الأشكال، لوحة شاملة لمستهلكي تلك التنوعات المختلفة لنفس الاغتراب القصصي نفسه. وبتركيز بصره على عائلة تصطبح الأم فيها ابنها الصغير، توتر، إلى السينا كل مساء، لتخفيف سأم المقاطعة، خلق مانويل بويج نوعا من مدام بوفاري من زماننا. وإذا كانت شخصية فلوير مغتربة بواسطة الأدب المصطنع للمذهب الرومانتيكي فإن شخصية بويج مغتربة بواسطة تمثيلات الإذاعة، والسينا التجارية، والقصص

المسلسلة . وفيما عدا الخيانة فإن التكنيك نفسه مصطنع في أفواه صغيرة ملونة . هنا يحمل مانويل بويج السخرية إلى آخر مداها . ويقدر ما نجد أن الخيانة (من الناحية الشكلية ، على الأقل) تندرج في تقاليد جويس (صورة الفنان في شبابه) ، وآيفي كومبتون - بيرنت وتلميذته ناتالي ساروت ، فإن أفواه صغيرة ملونة ، هي شكليا ونوعيا ، قصة مسلسل . فالبنية الخارجية للكتاب ، وليس فقط رؤيته أو لغته ، تعكس بصورة رائعة القصة المسلسلة . والفرق اننا نجد في أفواه صغيرة ملونة - كما في كل سخرية تحترم نفسها - المقدار المضبوط من اليأس الذي يسمح بتمييز بويج بالطبع ، ولنقل عن كورين تيادو Corin Tellado .

الحكاية الشعبية أصبحت ، كما هو معروف ، في مركز كل فن قصصي . لكن الطبقات المتراكبة من التعقيد التي ألحقها الغرب بذلك الشكل ، منذ قرر سرفانتس أن يتأمل لا الواقع الإسباني لعصره فقط في الكيخوتة ، بل أن يتأمل كذلك العمل نفسه داخل نصه ذاته (وهي المحاولة التي ربطها ميشيل فوكو بمحاولة فيلاشكيت [فيلاسكيز] في لوحة الوصيفات) وكل تقاليد الرواية النقدية (من ستيرن الى كورتاثار) كانت قد أشارت الى طريق يترك الحكاية الشعبية بعيدة جد البعد . لهذا السبب نفسه يبدو من المبهز جدا أن تعود الحكاية الشعبية الى موضعها في اثنتين من أكثر التأليف الروائية إثارة للدهشة خلال الأعوام الأخيرة . وأشير بالطبع ، الى السرتون الكبير : دروب ، لجوان جيما رايش روزا ، وإلى مائة عام من العزلة لجابرييل جارتيا ماركيث .

لأول وهلة ، ليس ثمة شبه كبير بين الروائيتين اللتين ، من ناحية أخرى ، تم إدراكهما وإبداعهما باستقلال كامل لكل منهما عن الأخرى . وانعدام الاتصال بين البرازيل وسائر أمريكا اللاتينية يوضح كيف أن كتاب جيما رايش روزا ، المنشور عام ١٩٥٦ في البرازيل ، لم يبدأ في الوجود بالنسبة للأدب الهسبانو - أمريكية إلا ابتداء من ترجمته إلى الإسبانية التي قام بها آنخل كرسبو عام ١٩٦٧ . يضاف إلى انعدام الاتصال المذكور ، في هذه الحالة ، صعوبة القراءة التي يطرحها نفس نص روزا . لكن إذا كان جيما رايش روزا وجارتيا ماركيث قد أبدعا روايتيها مديري

ظهيرها أحدهما للآخر فإن روايتيهما تتأملان وتعكسان بعضهما على نحو ما .

وبقدر ما يركز جيبا رايش روزا اهتمامه على حكاية شاب يبحث عن هويته من خلال هوية أبيه المجهول (مما يقرب روايته من رواية بدرو بارامو لرولفو، لولم تكونا مختلفتين لدوافع أخرى كثيرة). يركز جارتيا ماركيث روايته على حرفة الحرب لدى الكولونيل أوريليانو بوينديا، ويضفي على هذه الحرفة الإطار المدهش للمحمة عائلية . وبينما يكون روزا كل روايته بدءا من رؤية دينية أساسا (فالبدل يعتقد أنه قد عقد حلفاً مع الشيطان، وله علاقة جنسية مع شاب يعد بمثابة ملاكه الحارس)، يتجنب جارتيا ماركيث التضمنات الدينية لروايته ويفضل بناء رؤية ميتافيزيقية - جمالية للعزلة مفهومة على أنها اغتراب اجتماعي واغتراب كوني في آن واحد («السلالات المحكوم عليها بمائة عام من العزلة»، هكذا يشير في ختام روايته). وبينما يقص روزا حكايته بدءا من مونولوج البدل لا يتخلل جارتيا ماركيث عن امتيازات الراوي الشامل والكلي القدرة: فكتابه، في جملة واحدة، نموذج كامل لكتابة المؤلف .

وإذا طورنا تفرقة أشار إليها رولان بارت بين الكتابة والكلام، أمكننا القول إنه في حين يكتب جارتيا ماركيث كتابه، فإن روزا يتكلمه . وواضح أن التفرقة ظاهرية أكثر منها حقيقية، كما سنرى فيما بعد، لأن الاختلافات التي أشرنا إليها لتونا بين الكتابين (وغيرها مما يمكن الإشارة إليه) لا تخفى الحقيقة الأساسية في أن كليهما يرتبط بتقليد للحكاية الشعبية ويسعى، بطرق مختلفة بالتأكيد، ليس إلى تجديده فقط بل كذلك إلى إنقاذه . لهذا فإن جارتيا ماركيث مثله مثل جيمارايش روزا يتخذ نقطة انطلاقه موقفا أساسيا في الحكاية الشعبية . في إحدى الحالتين يكون هذا الموقف هو الحلف مع الشيطان، وفي الأخرى اللعنة التي تسقط على أفراد سلالة: سيكون لهم أبناء بذيل خنزير إذا تزوجوا المحارم . وعلى أساس هذا التخطيط الأولي يقيم كل من روزا وجارتيا ماركيث بنيتين تستنسخان (دون أن تكررنا خيالها) بنية الحكاية الشعبية .

في حالة روزا، المونولوج الشفهي، الاعتراف، التدفق الحر لمن يحكي مارآه

وسمعه، وخبرة كذلك. وفي حالة جارثيا ماركيث، النصيحة، حكاية الجدات، الأقصوصة بموعظتها الحتمية. وليس من قبيل الصدفة أن تكون المباحث القصصية لكلا الكتائين كامنة في تجربة تجد جذورها في العالم، الفولكلوري، لداخل أمريكا اللاتينية. إذا كان جيبا رايش روزا قد أنصت إلى المادة الأولية لروايته من شفاه عمال المناجم mineiros المتهمين في أيام وليالي عمله كطبيب ريفي في ولاية مينايس جيرايس، فإن جارثيا ماركيث قد سمع من شفتي جدته، قبل أن يبلغ الثامنة، تلك القصص الرائعة التي ستشكل، بعدها بسنوات، المادة المتوهجة لقصصه ورواياته.

(ب) ذوبان الأنواع الأدبية

كانت طليعة سنوات العشرينات قد وضعت الشعر الحوارى بين المخلفات الشعرية التي يجب التخلص منها مرة واحدة وإلى الأبد. وفي إدانة شهيرة للردائل الأدبية في زمنه كان بورخس قد أعلن حوالي عام ١٩٢٥ إلغاء الشعر الحدى ليس فقط لنزعة الاعتراف وال«عدة الزخرفية» (آه، يارواح كفيدو وفياريل) Villaroel y Quvedo، بل كذلك «للإسهاب»، أو بالأحرى للحكاية. ورغم ذلك فقد دفعه تطور شعره ذاته أكثر من مرة نحو الحكاية («الجنرال كيروجا يمضي في عربة إلى الموت»، يمكن أن تكون مثالا بديعا)، أما بالنسبة لنزعة الاعتراف فإن كل شعره خلال العقدين الأخيرين هو اعتراف، وجداني بطريقة مرضية لا يمكن تجنبها أحيانا، بوضعه الإنساني المحدود. لكن لا يهم الآن الإشارة إلى تناقضات بورخس («مؤكد أنني أناقض نفسي، فأنا بشر»، هكذا قال في حوار مؤخرا)، بل تحديد نقطة انطلاق. إن ما كان لعنة خلال العشرينات كان عليه أن يتحول إلى ممارسة عادية خلال الأعوام الأقرب.

هل يكون من السهل أن نتتبع خطأ يمر خلال نيرودا في بعض قصائد الإقامات (أفكر في تانجو الأرملة، على سبيل المثال)، ونيكانور بارّا في قصائد وقصائد مضادة (لا تنس أنه من عام ١٩٥٤)، وكذلك خلال أوكتايفو باث في الفصل البنفسجي (١٩٥٨)، ليصبّ في شعر قصصي، في شعر لا يستبعد فيه بصورة

منهجية ماهو «حوارى» بل يشكل جزءاً من ذات الإبداع الشعري . لكنني بدل أن أتبع بانوراما أدبية عامة، مستحيلة في حدود هذا العمل، أفضل أن أشير الآن إلى طريقين، مختلفين لكنهما متكاملان، لذلك الشعر الذي ينقذ شكلاً مسياً . أحد الطريقين هو الشعر العامي الذي يضم بالطبع الحكاية مع الغنائية. وفي عديد من قصائد المكسيكي سلفادور نوبو نجد نغمة الشعر المنطوق، أو الحوارى الذي كان له أن يتطور في ريودي لابلاتا بتوفيق فريد . وفي أعمال شعراء مختلفين قدر اختلاف سيزار فرناندث مورينو، وإيديا بيلارينيو، وخوان خيلمان من الممكن أن نجد نبرة من ريودي لابلاتا تنقذ من أجل الشعر تأثير التانجو واللغة الشعبية، أو اللهجة الأرجنتينية ونجد ذلك مع اهتمام أكثر بالأسلوب عند الشاعرة الأوروغواية، كما نجده ببراجماتية وتعليمية أكثر لدى خيلمان، لكن ربما بلغت هذه اللغة الجديدة، أو هذا الشكل الجديد أكثر تعبيراته ثراء في آخر كتب فرناندث مورينو.

في (أرجنتيني حتى الموت) ثمة حد أدنى من الحوار لكنّه متسق : إنها تجربة الشاعر الذي يترك وطنه، ويحجّج أوروبا ويعود بعدها ليتعرف بشكل أفضل على هوية مشار إليها في عنوان الكتاب وذلك بفضل صيغة مذكورة كما وصفها جيدوي سبانو، بنوع من السخرية والعاطفية في آن واحد، هنا نجد الحدث في حد أدنى، والحكاية لا تكاد توجد، وكل شيء متمركز حول صيغة شخصية . لكن الوسائل الشعرية التي يلجأ إليها فرناندث مورينو، واللهجة العامية المقصودة للنص ولغته المتكلمة الحية التي لا تخشى حتى العامية الأرجنتينية تضع القصيدة في تناقض وجودي (يكاد يكون) تناقض رواية . من هنا الرابطة المتوقعة مع الشعر الحوارى . وليس صدفة، إذن، أن يستكمل هذا الكتاب في كتاب آخر، هو (المطارات)، يقدم «دفعاً» جديدة (أو حلقة) من التجربة الوجودية نفسها، التي تحمل شخصية الشاعر، تحمل «شخصه»، إلى مرحلة أكثر تقدماً .

أما الشعر الحوارى بصورة أشد إصراراً فهو الشعر الذي يمارسه شعراء آخرون في زماننا . وكتوضيح كافٍ لهذا الطريق الآخر سأذكر عمل اثنين: أحدهما

برازيلي، والآخر مكسيكي. فمن أجل قص حكاية إحدى ضحايا الجفاف الدوري في الشمال الشرقي في رواية (حياة وموت سيفيرينا) Morte e Vida Severina، يستخدم جوان كابرال دي ميلونيتو الوسائل الأساسية للحكاية بالشعر. وحكايته حكاية تحكى ولا تغنى فقط، وفيها تلتخص (بوضوح ودقة ثورتين يجعلان العمل أكثر كثافة). كل الموضوعات التي استكشفها عديد من الروايات وحتى الأفلام عن الشمال الشرقي بتفصيل شديد، لكن ليس بالفعالية نفسها. وملابس تحويل قصيدة ميلونيتو إلى مناظر، وتلحينها من جانب تشيكو بواركي دي هولندا، تؤكد طابعها الحوارى وتبين إلى أي درجة يمكن لشكل «منسى» أن يكون صالحاً في زمننا بدرجة أكبر حتى من الأشكال الأكثر انتشاراً.

أما بالنسبة لـ بر سيفوني، للمكسيكي هوميرو أريدجيس، Homero Aridjis، فهنا نمحي تماماً التمييزات بين الرواية والقصة من ناحية، والشعر الغنائي من ناحية أخرى. وبر سيفوني، الرواية - القصيدة، أو القصيدة القصصية، هي نص ذو خصائص شعرية رفيعة يطور في عدة تتابعات موجزة موضوع الحب الجنسي. والنص، المكتوب بعد مجموعة القصائد التي تثير الإعجاب والمعنونة: ناظراً إليها وهي نائمة: يوسع إلى نقطة معينة الدلائل الجنسية التي يطرحها هذا الكتاب. لكن هوميرو أريدجيس الآن مهتم بإصرار باستكشاف مزايا القصص الأسوأ صيتاً. ففي بر سيفوني لا نجد فقط زوج المحبين، بل كذلك صاحب الماخور والنساء الأخريات، والزبائن، والعالم الخارجي نفسه الذي يحيط، ويلف ويحدد الشخص. لأن بر سيفوني ليست هي الشخص ذاته في مجال الجنسية المغتربة للماخور مثلما هي في أمان الغرفة التي تغلق عليها مع الراوي، حبيبها، ليست الشخص نفسه في ضوء الكوكب المجنوم، مثلما هي في ضوء الصباح الرائق. ولأنها رواية دون عقدة كافية، وقصيدة ذات عناصر روائية أكثر مما يجب، فإن بر سيفوني لا توضح فقط إنقاذ (وإعادة كتابة) نوع أدبي منسى، بل توضح كذلك تطوراً جديداً للأدب الراهن: إنكار الحدود الصريحة بين الأنواع الأدبية. لكن هذا موضوع يتطلب تطويراً على حدة. فإذا كانت

برسيفوني تتأرجح بين الرواية والقصيدة، مبررةً على طريقتها تأكيداً أوكتافيو باث أنه لا توجد تفرقة صالحة بين النثر والشعر، فإن من المناسب أن نعلن أن عمل أريدنخيس هو أحد أعمال كثيرة توضح اليوم استحالة التمييز بين الأنواع الأدبية المختلفة للبلاغة الكلاسيكية. والموضوع ليس جديداً، ولا حتى في قرننا، فقد ناقشه بصورة مرضية بنيديتو كروتشي، وفي أعقاب الفونسورييس A. reyes. وما يهمني الإشارة إليه هنا ليس الأساس النظري لهذا النقاش بل تطبيقه العملي على واقع أدبي هو كل يوم أكثر وضوحاً: فلم تحتف الأنواع الأدبية تماماً، لكن حدودها تأخذ في التغير، وتنمحي حتى لا تعود تميز بعضها عن بعض، منتجة أعمالاً لم تعد تنتمي إلى فئة واحدة.

أين نضع، مثلاً، الخالق لبورخس؟ إنه كتاب للنثر والشعر يضم صفحات نثرية لها قوة القصيدة، وبها المادة الوهمية والمجازية نفسها، وقصائد من نثرية لا خلاص لها، ربما كان من الممكن أن تصبح أفضل عن طريق نثر سلس، وأقاصيص بالشعر أو بالنثر (كتبت بصورة لا مبالية). لكن، بالأحرى، فإن كل صفحة من الكتاب تمثل نوعاً أدبياً لا تعرفه البلاغة الكلاسيكية لكنه النوع الأدبي الوحيد الذي يبرر الوضوح السحري، وفزع قراءتها الذي يسبب الدوار. والكتاب عبارة عن «اعتراف». إذ بالنسبة لبورخس، في نهاية مهمته كمجرب أدبي في الأنواع الأدبية الرئيسة الثلاثة (القصيدة، والمقال، والقصة)، فإن الاعتراف هو الشكل النهائي.

لكن المثل الأكثر إثارة للدهشة على هذا التراكم والعدوى بين الأنواع الأدبية، واللذين يسمان الأدب الراهن، وبما كان موجوداً في بعض التجارب التي أجرتها في يونيوس آيرس باسيلييا باباستاماتيو B. Papastamatiu. فنصوصها الحرة، المجموعة في كتاب التفكير العام (١٩٦٥)، وفي المقام الأول قراءة لـ «ديانا» (في Mundo Nuevo، العدد ٨، باريس، فبراير ١٩٦٧)، توضح إلى أي درجة يمكن الاستغراق في استكشاف للأشكال الأدبية يؤدي إلى تفكك حقيقي للتصنيفات البلاغية المسماة باسم «الأنواع الأدبية». ففي كتابها قراءة

لـ«ديانا»، وهي قصيدة مونتيمايور الشهيرة، لا تكتفي الكاتبة الارجنطينية بإيراد شذرات، مزاحة عن موضعها ومقدّرة استقراثيا بصورة مناسبة، من النص الكلاسيكي، بل إنها تُعدها بتطويراتها الشعرية الخاصة. تطويرات هي، في نفس الوقت، تعليق نقدي على النص، ومقابلة، ونص إضافي ونص مضاد، لكنها كذلك عمل مستقل فريد في إبهاره. هنا يقدم النص التمهيدي (ديانا) نوعاً أدبياً، هو الشعر، ليحفز نقيضه: النقد، لكن هذا النقد لا يتحقق بالطريق المعتاد للمحاشي والتأويل المنطقي بل بالطريق الملتوى، الذي لا يقل خصوصية، للكلولاج Collage، للمقابلة، للتأمل الخيالي، للنقدي والابداعي في آن واحد.

وفي المسرح كذلك، يبدو واضحاً البحث في هذه الدروب ذاتها. فإذا كانت مدرسة العبث (التي لها بين طهرانينا أتباع مثيرون للاهتمام مثل ايساك تشوكدون، وخورخي دّيات، وخوسيه تريانا، وخورخي بلانكو) تبدو كأنها مازالت مقيدة بنص، سواء كان هذا النص مفهوماً بوصفه مادة أولية لعرض طقسي أم لا، فإن الخطأ الآخر للتجريب يشير بصورة قاطعة إلى إلغاء الفروق البلاغية بين الأنواع الأدبية في نفس الوقت الذي يوضح فيه استيعاباً لأشكال تعبيرية فوق-أدبية. فعن طريق الـhappenings (العروض التلقائية المفتوحة)، أخذت مارثا مينوخين في بوينوس آيرس ومواطنتها كوبي في باريس في تطوير نشاط مسرحي يصبح فيه العنصر الأساسي للدراما، وهو الكلمة، ضائعاً إذا لم يختف تماماً أمام أولوية عناصر العرض. أما الفرقة المسرحية التي يديرها الارجنطيني رودريجيث آرياس فلإنها، معيدة إلى الكلمة قيمتها الحاسمة، قد أنتجت في دراكولا نصاً إذا كان، من ناحية، سخرية من السينما الصامتة، وكذلك سخرية من السخریات من السينما الصامتة، فإنه كذلك تجربة تريد أن تخلق بنية مسرحية تكاد تعتمد كلية على طريقة الإلقاء الشكلية جداً للنص قصصي أساساً. لأن ما يفعله رودريجيث آرياس في دراكولا هو حرمان المسرح من شرط الصراع أو الرياضة اللفظية. وشخصه ليست كذلك: لا يصارعون، بل يقتصرون على تلقي المعلومات عن أحداث تجري خارج المشهد أو يمكنها أن تجري خارجه، أو

على التعليق على تلك المعلومات بأشد الصور الممكنة سلبية . بمعنى أنه إذا كان أرسطو قد استطاع تعريف الدراما باعتبارها تقديم الحدث بواسطة الحدث نفسه فإنه بقدر ما تقدم الملحمة الحدث بواسطة الكلمة يكون هذا مسرحاً ملحماً، رغم أنه ملحماً بمعنى أكثر حرفيةً مما اقترح بريخت . وفي الحقيقة . فإن توفيق رودريغيث آرياس (وهنا لا أتحدث عن النوعية النهائية للعرض، فهذا أمر آخر) يكمن في أنه قد حدس أنه في هذه الفترة من التساؤل الشامل عن الأنواع الأدبية، يجب على المسرح باعتباره حدثاً مقدماً أن يفسح المجال للمسرح باعتباره حدثاً يتم التعليق عليه، أو مجرد شرحه . بهذا المعنى، فإن عمله تجريبي بشكل أصيل ويفتح طريقاً أكثر إثارة عن طريق مجرد الحدوث *happenings . ففي هذا الطريق الأخير، طريق الـ happenings، يحل الحدث محل الكلمة، مما يفصله بصورة حاسمة عن الأدب .

(ح) الشعر المحسوس والتكنولوجيا

إذا كانت الـ happenings تنتهي بأن تعيد المسرح إلى مختلف أشكال العرض (دون استبعاد الاستعراضية الشبقية أو الطقوس العريبد) مؤكدةً بهذه الطريقة السلبية العدوى التي تصيب الأدب من الفنون الأخرى، فإن الشعر المحسوس على العكس من ذلك يطرح استيعاب الأدب لفنون من الواضح أنها خارجة عنه، لكنها، على نحوٍ ما، يمكن أن تفيده وتثريه . وأشير إلى الفنون التشكيلية والموسيقا .

وليست هذه مناسبة سرد التاريخ (القصير لكنه الغني) لحركة اخترقت كاللهب في أقل من عقد من الزمان شعر القارات الخمس . تكفي الإشارة إلى أن أحد مصادرها، وأكثر مراكز اشعاعها قوة، هو البرازيل . ورغم ظهورها في عدة بلدان

* : happening الكلمة الانجليزية تعني حرفياً الحدث أو الحادثة أو المناسبة . لكننا فضلنا إبقاءها كما هي لأنها في المسرح تعني عرضاً لحدث تلقائي، أو عرضاً يتكون من مجموعة أحداث غير مترابطة تجمع فيه عناصر من الحياة اليومية بطريقة غير واقعية وعادةً ما يتضمن مشاركة الجمهور - [المترجم] .

في الوقت نفسه تقريباً (في إيطاليا مع كارلو بيلولي، Belloli وفي سويسرا مع ايوجين جومرينجر Gomringer ، وفي السويد مع أوفينند فالستروم، Oyvind Falstrom وفي البرازيل مع الأخوين دي كامبوس) De Campos، فما لاشك فيه أن قدراً غامضاً يجعل هذه الحركة خاضعة لعلامة لغات العالم الجديد: فبينما يولد جومرينجر في بوليفيا ويكتب بالإسبانية قصائده المحسوسة الأولى، يقضي فالستروم السنوات الثلاث الأولى من حياته في سان باولو. من هنا فإن أولئك الشعراء الذين كانوا سيطورون تجاربهم في سياق لغات أخرى يدون وكأنهم يحملون من الأصل المصير الأمريكي اللاتيني. هذا التأصل الروحي في العالم الجديد مدين برمزيته المتجاوزة للواقع لخوان لاريا.

لكنني لا أحاول بهذا القيام بتأميم عبثي للشعر المحسوس. فهذا الشعر بطبيعته ذاتها عالمي بصورة حاسمة ولا يتجاوز الحدود النحوية فقط، بل كذلك الحدود بين الفنون. وحين يتبع الأخوان دي كامبوس وديسيو بيجناتاري Dicio Pignatari. رسم نسب لتجربتهم فإنهم يستحضرون على وجه الدقة الشعر الأنجلو-سكسوني (أ.أ. كمينجز وباوند وجويس)، يستحضرون كذلك سينا آيزنشتين وموسيقا فيبر. ومن ناحية أخرى، فإن الاسم نفسه الذي اختاروه لتسمية مجموعتهم، وهو نويجاندرز Noigandres، هو كلمة غامضة تصلهم من التروبادوري البروفنسالي آرنو دانييل عن طريق عزرا باوند (النشيد ٢٠). لهذا فإن من المشروع التأكيد على الأصل الأمريكي اللاتيني بشكل غالب والبرازيلي بوجه خاص لهذه الحركة، دون التخلي عن التشديد على عالميتها. إنه عالمي لأنه أمريكي لاتيني، هذا ما يجب قوله مفسرين التناقض.

إن انتشار الشعر المحسوس، بدءاً من التجارب المنعزلة التي يقوم بها بيلولي في إيطاليا، أو فالستروم في السويد، والتي سيصوغها في نسق وينسقها فيما بعد من البرازيل وسويسرا جومرينجر وماكس بونس وكذلك الأخوان دي كامبوس وديسيو بيجناتاري، تكشف علاوة على ذلك عن ملمح آخر يميز بشدة الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن وهي: مهمته العالمية التي ليست سوى الوجه الآخر

لتلك الحداثة التي طاردها داريو والتي جعلت هويدوبرو يهذى تلك الحداثة التي شدد عليها أوكتاڤيو باث باعتبارها الملمح الأخير لعرضه الذي يثير الإعجاب للوجود المكسيكي (والأمريكي، جزئياً) في عمله تيه الوحشة (١٩٥٠). إننا نحن الأمريكيين اللاتين ولأول مرة معاصرون لكل البشر، هكذا أعلن باث حينئذ. وقد سمح تطور وانتشار الشعر المحسوس بإبراز ذلك.

لكن ثمة ، في هذه التجربة البصرية، واللفظية، والصوتية في آن واحد، شيء أكثر من أهمية شعرية جديدة. ففي المقام الأول، يقبل الشعر المحسوس تحدى التكنولوجيا وبدل الارتداد عن الثورة الصناعية الجديدة، يطرح استخدامها لخدمة الشعر. ولهذا الجهد (مثل كل جهد) تقاليده. فلم يبحث هويدوبرو Huidobro عن شيء آخر، في أعقاب أبوللينير، ودادا، والسوريالين، وكذلك المستقبلين، رغم نفيه لأسباب تتعلق بمجرد إستراتيجيات المدارس، هذه المصادر والموازيات مرات عديدة. إن ما بحث عنه هويدوبرو، ذلك الصعود للتكنولوجيا عبر السمو بالمكان والسرعة، ذلك التحول للشاعر إلى مظئاً للفراغ الخيالي، والذي تشهد عليه بحرارة قصيدته التاثور (١٩٣١)، هو بالضبط ما طرحه بشكل منهجي الشعراء المحسوسون.

وغنى عن القول إن انعدام الاتصال الشهير بين البرازيل وبقية أمريكا اللاتينية قد منع الشعراء المحسوسين في ساو باولو من الاستفادة بعمق من تجربة هويدوبرو. وبدلاً من البدء من التاثور، فقد ساروا من جديد في طريق الشاعر التشيلي نفسه، مرتكزين بالدقة على مصادره نفسها ومكررين (بتوازٍ غريب أحياناً) جزءاً من مساره. ولم يحتاجوا، من جهة أخرى، أن يديروا أبصارهم إلى شعر الطليعة باللغة الإسبانية لأن الشعراء البرازيليين وجدوا في شعراء الحداثة الأسلاف الضروريين لهذا النوع من الاستكشاف. لكن بينما كانت تجارب هويدوبرو مبعثرة بدرجة مفرطة وتستند على حدس شعري قوي يفتقر، كذلك، إلى أي انضباط وينفر من التقولب النظري (البيانات الشهيرة لهويدوبرو هي فوضى من الأفكار الغريبة مع عبارات لامعة وجدلية، لكن قيمتها الجمالية

قليلة)، فإن ما يميز شعراء جماعة نويجاندرز هو القدرة على منهجة أبحاثهم، وعلى تصنيف اكتشافاتهم، ومواصلة تجاربهم ليس في مجال اللغة فقط، بل كذلك في مجال صف الحروف، والفنون التشكيلية والوسائل السمعية البصرية. والنتيجة من ذلك أكمل وأبعد بكثير مما وصل إليه هويدوبرو. وإذا كان الشاعر التشيلي قد رأى إمكانات تطبيق منهجي للتكنولوجيا في الإبداع الشعري، وإذا كان قد حدس أن تحلل اللغة (كما مارس ذلك في ختام التأثور) يمكن أن يكون نقطة انطلاق لجماليات شعرية جديدة، فقد كان من نصيب شعراء جماعة نويجاندرز أن يستكشفوا هذه الدروب إلى آخر مداها!

إن القصيدة - الموضوع*، ذات المسار الطويل جداً والتي يمكن الإشارة إلى أسلاف لها في الشعر الكلداني أو في الشعر الإغريقي، لم يكتشفها هويدوبرو بالتأكيد (كما أوهم أتباعه الشاردين)، لكن ما تجاسر عليه الشاعر التشيلي حقاً إنما كان إمكانية عمل قصائد - موضوع تتخطى الحدود التكنولوجية للشعر السابق. وهذا ما حققه أوجستودي كامبوس، وهارولدودي كامبوس وديسيو بيجناتاري. إذ بمنهج الكولاج (اللتصق) البصري، يؤلف أوجستودي كامبوس في العين بالعين Olho Por Olho توضيحاً تصويرياً ولفظياً في الوقت ذاته للمثل الشهير. لكن التحليل النصي لهذه القصيدة (التي تتكون من هرم من العيون، أشبه بما يظهر في الأضحيان الهمجية للكلدانيين)، وفحص كل واحدة من لوحاتها ومن علاقاتها يسمح برؤية أن القصيدة تتضمن تعليقا (لفظيا أساسا) على مضمون المثل. فعيون السياسيين مثل فيدل، والنجوم مثل مارلين مونرو، وعيون الشاعر بيجناتاري، تتبادل مع بعض الأصابع، والشفاه، وحتى الأسنان، مضمية على المثل بعدا يتجاوز الأحرف (فوق الحرفي) وبالطريقة نفسها، حين يتلاعب ديسيو بيجناتاري بالحروف الأربعة التي تستخدمها مجلة لايف LIFE عنواناً لها، فإنه لا يكون متابعاً مثيراً من زاوية صف الحروف فقط، لكنه كذلك يقدم انفصلاً فراغياً

(*) Poema - objeto : الموضوع هنا في مقابل الذات- [الترجم].

يسمح بإعادة تشكيل الكلمة من الداخل، ومحرر المدلولات الرمزية: وتراكب الحروف الأربعة في فراغ واحد يخلق تخطيطاً يكافئ علامة الشمس، أي، علامة الحياة.

هذه الأمثلة وغيرها مما يمكن تذكره تبين بوضوح، في تقديري؛ أن الشعر المحسوس يطرح على نفسه استكشاف كل الامكانات اللفظية للقصيدة وكذلك امكاناتها الصوتية والبصرية إلى حدود لم يحلم بها المصممون الحرفيون للقصيدة - الموضوع (مثل فرنيسكو أكونيا دي فيجيرون Acuna de Figueroa أو لويس كارول Carol)، أو حتى أبوللينير في قصائد Calligrammes كالغرام الأولى). والتكنولوجيا، كما أوضح بعض الشعراء المحسوسين الذين هم في الوقت نفسه جامعو حروف، أو موسيقيون، أو فنانون تشكيليون (مثل حالة الألماني - المكسيكي ماتياس جوريتز goertz، لا تحد من القوى بل تطلقها. وإذا كان مكلوهان غطاً في إعلانه موت الكتاب في تنبؤاته المربعة، فربما لم يكن غطاً في إشارته إلى أن الكتاب، بوصفه موضوعاً، وبوصفه آلة للقراءة، لا يقدم سوى واحدة فقط من إمكانات التواصل الأدبي.

بدءاً من هذا الاعتقاد يحاول الشعراء المحسوسون إفساح حدود الصفحة، ويلجأون إلى اللون (مثل هارولد دي كامبوس في قصيدة Cristallforme، ومثل بيجناتاري في هجائته لشعار كوكاكولا، «اشرب كوكاكولا»، تستخدم كأساس اللون الأحمر الداكن للشركة المنتجة والخط نفسه الذي يظهر في إعلاناتها)، أو يبحثون في الاسطوانات، وفي التسجيلات، عن طرق جديدة للشعر. كذلك يمكن أن تكف قراءة كتاب ما عن التحقق بالشكل التقليدي: فبدلاً من البدء من الصفحات الأولى يمكن البدء من النهاية، كما في الثقافات السامية، وبدلاً من قراءة الكتاب يمكن تصفحه بسرعة لقراءة حركة الحروف في الصفحات شبه البيضاء، مثلما يحدث في Sweethearts أحباب (١٩٦٧) لإيميت ويليامز، الشاعر والمنظر الأمريكي الشمالي. كل هذه الأشكال، وغيرها كثير مما يمكن ذكره، تضع موضع التساؤل على وجه الدقة عادات توصيل الشعر، وليس الشعر

نفسه الذي، على العكس، سوف يستفيد عند تقديمه بشكل يجبر القارئ على عملية فك رموز أشد كثافة بكثير.

ليس صدفة، إذن، أن شاعراً بالغ النضج والتركيز على عمله الشعري مثل أوكتافيو باث قد أخذ في أحدث قصائده بعض تجارب الشعر المحسوس وطبقها على مغامرته الخاصة في الابداع - التوصيل. هكذا نجد في القصيدة العظيمة بياض (١٩٦٧) أن هناك صفحات تقسم فيها القصيدة إلى قطاعات بصرية بواسطة حيلة طباعية بسيطة: كل سطر مكتوب ببنتين مختلفين للحروف، مما يقسم البيت إلى شطرتين طباعيتين. ويمكن قراءة القطاعتين حسب طريقة السطر العادية، فنحصل على القصيدة (أ)، أو نقرأ أولاً الشطرات بالحروف العادية، ثم الشطرات بالحروف المائلة، وبذلك نحصل على القصيدة (ب)، وبعكس الترتيب السابق: أولاً: الشطرات بالحروف المائلة، ثم الشطرات بالحروف العادية، فنحصل على القصيدة (ج). وغنى عن القول إن القصائد الثلاث تنتهي بأن تتوحد في قصيدة واحدة تضم الثلاثة معاً، وهي القصيدة التي يريد باث توصيلها. لكن هذه الحيلة البسيطة تتكثف القراءة ويضطر القارئ إلى الغوص في نص لا يمكن الوصول إليه تماماً بالنظرة البسيطة.

والتجربة الأحدث لباث هي تجربة الاسطوانات البصرية، وهي قصائد مكتوبة على اسطوانتين تدوران فوق بعضهما، بآلية يدوية بسيطة. وكل قصيدة تصور، سكونياً، شكلاً، لكن بإدارة الجزء الأسفل للأسطوانة، تأخذ في الظهور نصوص جديدة كان يخفيها الشكل الأول وتعد بمثابة نصوص متداخلة يجب فك رموزها في قصيدة عادية. هذا الابتكار الآلي البسيط لا يحفز فقط إمكانيات قراءة دائرية (حيث يتم الدوران دائماً إلى الشكل الأول، الذي هو الأخير الخ)، بل يفترض كذلك قراءة أثناء الحركة، قراءة ديناميكية. وفي العمق، فإن هذه التجربة، مثل تجارب الشعر المحسوس، تطرح تأكيد شيء لن يتم التشديد عليه أبداً بما يكفي: ألا وهو أن الشعر فن الحركة، فن ديناميكي. فالشعر، كما هو معروف، يُنتج في الزمن، إنه بنية صوتية أخضعها اختراع المطبعة للصفحة

مضيفاً عليها طابعاً زائفاً من الإستاتيكية والسكون وعن طريق التجارب البصرية للشعر المحسوس، أو للتسجيل الصوتي في الاسطوانات، لا يعود الشعر إلى تقاليده الشفهية فقط، بل يتحرر كذلك (بصرياً أيضاً) من سكونيته (إستاتيكية). هذا ما أراده أبوللينير بقصائد Calligrammes التي تبدأ في المشي في كل الصفحة، وهذا ما أراده مالارميه من قبل (وهو أبوهم جميعاً) بجعله الفراغ يخدم في Un Coup de dés ضربة حظ(*) بالمعنى المزدوج للفراغ البصري والفراغ الصوتي (الصمت). وهذا ما طرحه الشعر دائماً. ومن المطمئن أن نعلن أنه عن طريق تحالف أكثر خيالاً مع الطباعة، أو مع جهاز التسجيل، أي عن طريق قبول التكنولوجيا، يستعيد الشعر سحره العتيق.

(٣) لغة الرواية

بما أن الرواية هي التي ينتهي الأمر بكل تجريب إلى أن يجد فيها بُغيته، لهذا فإن من المناسب أن نفحص، ولو بسرعة، تطور الرواية الأمريكية اللاتينية في هذا القرن لنرى في مسارها الفعل الآني لقوى التجريب ولقوى التقاليد، والآنقطاع باتجاه المستقبل وكذلك الإنقاذ المتحمس لماهيات معينة.

إن أول ما يلفت انتباه المراقب هو التعايش الراهن لأربعة أجيال من كتاب الفن القصصي على الأقل: أربعة أجيال من السهل فصلها وعزلها في صناديق عازلة لكنها في العملية الفعلية للإبداع الأدبي تبدو وكأنها تقسم العالم نفسه، وتتنازع شذرات غضة من الواقع ذاته، وتستكشف دروباً غير مطروقة للغة، أو تتناقل الخبرات، والتقنيات، وأسرار المهنة، والألغاز.

ليس من الصعب تجميع تلك الدفعات الأربع وفق منهج الأجيال الذي كان يتمتع به في اللغة القشتالية شرّاح بارزون مثل اورتيجا إي جاست Ortega y gasset وتلميذه خوليان مارياس Marias. لكن لا يهمني هنا تأكيد التصنيف

(*) Les des هي لعبة النرد أو حجراً الزهر اللذان يرميان لتحديد ما يلعبه كل لاعب في لعبة طاولة الزهر.

البلاغي «للجيل» بقدر ما يهمني الواقع البراجماتي لهذه المجموعات الأربع في الخدمة الفعلية. إن تسلسل الأجيال هو فراش بروكوستو(*)، وهو مخاطرة دائمة، إذا لم يتم تناوله ببراعة فائقة، بإرساء مظهر عملية منظمة جداً وربما جامدة تقسم الأدب إلى فترات متناسقة وتثيره لوحة شاملة بعد لوحة هذه الأجيال المختلفة التي اعتادت أن تواجه في الكتب المقررة على طرفين من الفراغ متباعدين، تقتسم في الواقع المجرّد المكان نفسه والزمان نفسه، ويتواصل بعضها مع بعض أكثر مما نظن، وكثيراً ما يؤثر أحدها على الآخرين، مكونة بذلك تيار الزمن.

ومن ناحية أخرى فإن الإنتهاء إلى الجيل نفسه ليس ضماناً لوحدة الرؤية أو اللغة القصصية. فكيف لا نسلم، مثلاً، بأنه إذا كان البيري ثيرو أليجيريا والأورجواي خوان كارلوس أونيتي قد ولدا بفارق بضعة أشهر أحدهما عن الآخر، فإن الأول تلميذ لكبار روائي الأرض (تلميذ سرعان ما يتجاوزه قصاص من الجيل التالي مثل خوسيه مازيا أرجيداس)، بينما الآخر بشير بروائي التجريب القصصي الذين يركزون بصرهم في المقام الأول على اغتراب إنسان المدينة؟ الآن يبدو هذا بديهيّاً ويعرفه حتى الأطفال. لكن في عام ١٩٤١ تنافس اليجيريا وأونيتي على جائزة واحدة في مسابقة دولية ولا يجهل أحد من الذي فاز.

لهذا، يبدو لي أن من الأفضل الحديث عن مجموعات لا عن أجيال. وإذا تحدثت عن أجيال فليكن مفهوماً أنها لا تحتل صناديق عازلة وأن كثيرين من أكثر مبدعي الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة أصالة يهربون أكثر مما ينتمون إلى جيلهم الخاص. بعد هذه الملاحظات، لنر ما تقوله لنا لوحة الأجيال.

(أ) وداعاً للتقاليد

حوالي عام ١٩٤٠، كانت الرواية الأمريكية اللاتينية ممثلة بكتاب يشكلون،

(*) بروكر بستي Procrustes أو، Procusto : لص إغريقي خرافي كان يقطع أطراف ضحاياه أو يمدّها لتناسب فراشه - [المترجم].

دون أدنى شك، كوكبة رائعة: أوراثيو كيروجا Quiroga، وبينتو لينش Lynch، وريكاردو جويرالدس Guiraldes في ريودي لابلاتا، وكانوا يجدون نظراءهم في ماريانو أثويلا Azuela ومارتين لويس جوثمان guzman في المكسيك، وخوسيه إيوستاسيو ريبيرا Eustasio Ribera في كولومبيا، ورومولو جاييجوس Gallegos في فنزويلا، وجراسيليانو راموس Ramos في البرازيل. هنالك تتمثل تقاليد سارية لرواية الأرض أو للإنسان الريفي، وقائع تمرده وخضوعه، واستكشاف عميق لروابط هذا الإنسان مع الطبيعة المهيمنة، وتطوير للأساطير المحورية لقارة كانوا لا يزالون ينظرون إليها في تفاوتها الرومانتيكي. . وحتى أكثرهم تعقلاً (وفي ذهني المكسيكيون، وجراسيليانو راموس، وكيروجا) لم يفلتوا من تصنيف بطولي، ومن رؤية للنماذج النمطية حولت بعض كتبهم، وبالأخص الدوامة، ودونيا باربارا، ودون سيجوندو سوميرا، إلى قصص بطولية (بناء على التصنيفات البلاغية لنورثروب فراي) أكثر من كونها روايات. بمعنى، أنها أصبحت كتباً يشوه واقعيتها الإدراك الميثولوجي بحيث تفلت من تصنيف الوثيقة أو الشهادة الذي أرادته لنفسها.

و ضد هؤلاء الأساتذة على وجه الدقة سنتنص الأجيال التي تبدأ في نشر أكثر أعمالها القصصية أهمية ابتداءً من عام ١٩٤٠. وستكون الدفعة الأولى ممثلة في كتاب من أمثال ميغيل آنخل أستورياس، وخورخي لويس بورخس، وأليخو كار بنتيه، وأجوستين يانيث، وليوبولدو ماريشال، وآخرين. وهم وأمثالهم ممن لا أستطيع ذكرهم هنا حتى لا أقع في فخ عمل مسرد (كتالوج)، هم المجددون العظام للفن القصصي في هذا القرن. ومن المناسب أن أوضح أنني أدرج بورخس الآن (كما أدرجت كيروجا من قبل)، على الرغم من أن عمله الإبداعي حقاً قد تحقق في القصة القصيرة فقط، لأنه يبدو لي مستحيلاً أي اعتبار جدي لنوع الرواية في أمريكا اللاتينية دون دراسة عمله القصصي الثوري حقاً.

وفي كتب هؤلاء الكتاب تجري عملية نقدية ذات أهمية كبرى. إنهم يدارتهم بصبرهم نحو ذلك الأدب الميثولوجي أو أدب الشهادة العاطفية الذي يشكل

أفضل ما في أعمال جايجوس، ورييرا وشركائهما. إن بورخس وماريشال، وكاربنيتيه، وأستورياس ويانيث Yanez يحاولون تحديد ما في هذا الواقع الروائي من بلاغة عتيقة. وفي نفس الوقت الذي ينتقدونه، وينفونه حتى في أحوال كثيرة فإنهم يبحثون عن مخارج أخرى. وليس صدفة أن تكون أعمالهم متأثرة بقوة بتيارات الطليعة التي سمحت في أوروبا بتصفية تراث الطبيعة. وإذا كان بورخس قد مر أثناء سنوات تكوينه في جنيف بتجربة التعبيرية الألمانية، وبالقراءة المزدوجة لجويس وكافكا، ليصب في إسبانيا في المذهب الحدي وقراءة رامون جومث دي لاسرنا La serna (هذا المنسي العظيم)، فإن كاربنيتيه، مثل يانيث، ومثل أستورياس وماريشال كلهم يعرفون على مستويات مختلفة لكن بشهية متماثلة السورالية بالفرنسية المدهشة.

تخرج الرواية الأمريكية اللاتينية من بين أيدي هؤلاء المؤسسين متغيرة بعمق من مظاهرها، وكذلك في جوهرها. لأنهم، قبل كل شيء، مجدّدون لرؤية لأمريكا ولمفهوم اللغة الأمريكية، إن هذا الذي لا يتم الإقرار به عادة في عمل بورخس (الذي مازال يطلق عليه لقب العالمي دون الاعتراف بأن من ولد في أرض المهاجرين وتعلم اللغات الأجنبية المختلفة السارية في بوينوس آيرس هو فقط الذي يمكنه أن يسمح لنفسه بترف أن يكون عالمياً؛ لكن لنواصل حديثنا)؛ هذا الذي يُنفى عادة في عمل بورخس، والبالغ الأهمية من أجل تحديد رؤية للعالم للغة بوينوس آيرس، يبدو بديهياً، بالطبع، إذا أخذنا في الاعتبار عمل أستورياس المشبع كله بلغة وبخيال شعب المايا، والمشيّع في الوقت ذاته بالتمرد الملتهب المناهض للامبريالية. ويبدو كذلك بالغ الوضوح في حالة أجوستين يانيث الذي يعلم المكسيك كيف ترى وجوها الخاصة، وبالأخص أفنعتها الدنيوية المترابكة؛ ويبدو أنه لا يقبل الجدل في حالة ليوبولدو ماريشال المبدع بإرادته لرواية «أرجنتينية»، هي آدم بوينوسآيرس؛ وكذلك يبدو غمط البداية في حالة أليجو كاربنيتيه، الذي يبدو الكاريبي بأسره عنده، وليس كوبا فقط، متحولاً بفعل الرؤية الشعرية لماضيه وحاضره، وحتى لزمته الأبدية.

مع أول كتب هؤلاء المؤسسين يتج، أرادوا أم لم يريدوا، انقطاع كامل بالغ العمق مع التقاليد اللغوية، ومع رؤية ريبيرا وجاينجوس. فابتداءً من تلك الكتب لم يعد من الممكن في أمريكا أن تُصنع الرواية كما كان يصنعها هذان الكاتبان، صحيح أن هذه الكتب الجديدة، حين ترى النور، قليلون هم الذين يقرأونها بكل توهجها. لكن القراء القلقين في سنوات الأربعينات هم الأقلية اليوم. ويكفي القول إن بورخس نشر التاريخ الكوني لسوء السمعة عام ١٩٣٥؛ وأن السيد الرئيس ترجع إلى عام ١٩٤٦؛ وأن على حافة الماء، الرواية الحاسمة لاجوستين يانيث، ترجع إلى عام ١٩٤٧؛ وإن ليوبولدو ماريشال قد نشر روايته الطموح؛ غير المتناسبة، عام ١٩٤٨؛ وإن اليخو كاربنتييه قد أدهش بروايته مملكة هذا العالم، عام ١٩٤٩.

أما الأعمال التي سينشرها هؤلاء الروائيون فيما بعد - بدءاً من أقاصيص بورخس إلى مادبة سيبيرو أركانخلو لمارشال، ومروراً برجال من ذرة لأستورياس، وأرض هزيلة ليانيث، وقرن الأنوار لكاربنتييه - فيمكن أن تكون، وهي بالتأكيد، أكثر نضجاً، وأكثر أهمية، لكن لا يعني هنا أن أتناول الموضوع من هذه الزاوية التقويمية الخالصة بل ما تعنيه تلك الكتب التي تخرج لتلف عبر أراضي أمريكا في الأربعينات، باعتبارها إنقطاعاً حاسماً مع تقاليد نحوية ومع رؤية روائية قائمة.

(ب) الشكل الروائي باعتباره مشكلة

كان على العمل الخصب والمجدد لهذه الكوكبة الأولى أن يُنجز بصورة تكاد تكون متزامنة مع عمل الجيل التالي والذي يمكننا، لتوضيحه ببعض الامثلة، أن نسميه جيل جوان جيمازايش روزا وميجيل أوتيروسيلفا، وخوان كارلوس أونيتي وإرنستو ساباتو، خوسيه ليثاما ليما وخوليو كورتاثار، خوسيه ماريًا أرجيداس وخوان رولفو. يمكننا التأكيد مرة أخرى أنهم ليسوا الوحيدين، لكننا نذكرهم وحدهم لتوفر على أنفسنا عمل كتالوج. كما علينا مرة أخرى أن نشير إلى أن هؤلاء الكتاب إذا كانت تجمعهم بعض الأمور فإن عمل كل واحد منهم عمل شخصي

وغير قابل للتبادل إلى أقصى درجة. لكن ما يهمني الآن هو توضيح ما يجمعهم. في المقام الأول، يمكنني القول إن ما يجمعهم هو الأثر الذي تركه في أعمالهم أساتذة الدفعة السابقة. ولنورد مثلاً واحداً: ماذا سيكون من أمر الحلقة، هذه الرواية الأرجنتينية النموذجية التي هي الحلقة تحت غشاها الفرنسي، بدون مائيدونيو فرنانديث، بدون بورخس، بدون روبرتو آرلت، بدون ماريشال، بدون أونيتي؟ وأوضح أن كورتاثار نفسه هو أول من يعترف بهذه الرابطة المتعددة، وأحياناً يصنع ذلك على صفحات الرواية حين يسجل ملاحظات لأناه الأعلى الروائي، موريلي الكلي الوجود، أو في بعض التكرعات الخفية التي تكون مقاطع تمجد جذورها بالتأكيد عند أونيتي أو ماريشال.

الشيء الآخر الذي يجمع بين روائي هذه الدفعة الثانية هو التأثير الواضح لأساتذة أجنب مثل فوكنر، وبروست، وجويس، وحتى جان - بول سارتر. وفيما يتعلق بالتأثيرات ثمة ظلال غريبة. وسأذكر حالة جيمارايش روزا التي تقى دائماً تأثيرات فوكنر على روايته. وبلغ به الأمر أن قال لي يوماً إن القليل الذي قرأه لروائي الجنوب الأمريكي قد جعله في موقف مضاد له؛ فقد بدله أن فوكنر معتل في موقفه الجنسي، وأنه سادي، إلخ. ورغم ذلك، فإن آثار فوكنر في روايته العظيمة والوحيدة، من مونولوج داخلي كثيف، ومن رؤية لعالم ريفي عاطفي وأسطوري، ومن روابط دم خفية، وحضور منذر للقداسة، تبدو واضحة جداً. إلّا أن إيضاح ذلك بسيط. فليس ضرورياً أن يكون قد قرأ فوكنر مباشرة حتى يخضع لتأثيره، حتى يتنفس جوّه، وحتى يرث كذلك بعض هواجسه الأسلوبية. فعمل فوكنر يمكن أن يبلغ جيمارايش روزا، بطريقة خفية جداً، من خلال كتاب (مثل سارتر) يكون قد قرأهم وأعجب بهم.

لكن التأثيرات، المعروفة والمعترف بها دائماً على وجه التقريب، ليست هي ما يميز هذه المجموعة أفضل تمييز، بل مفهوم الرواية، الذي يقدم على الأقل، رغم الاختلافات التي يمكن ملاحظتها بين عمل وآخر، ملهاً مشتركاً، وحداً أدنى مشتركاً بين الجميع. فإذا كانت الدفعة السابقة قد جددت القليل في البنية

الخارجية للرواية، واكتفت دائماً تقريباً بانتهاج النماذج التقليدية (ربما كانت آدم بوينوسايرس فقط هي التي طمحت بإفراط واضح، إلى خلق بنية فراغية أكثر تعقيداً)، فإن أعمال هذه الدفعة الثانية قد اتسمت على الأخص بالهجوم على الشكل الروائي وبالتساؤل عن أساس ذاته.

هكذا مضى جيمارايش روزا باحثاً (كما أشرنا في موضع آخر من هذا العمل) في المسئوليات الملحمية - الغنائية التي لا تنتهي للرواة الشفاهيين لقلب البرازيل، عن نموذج لروايته السرتون الكبير، دروب. بينما خلق أونيتي، في سلسلة من الروايات والقصص التي يمكن جمعها تحت عنوان عام هو ملحمة سانتا ماريا، عالماً حليماً واقعياً في آن واحد للريودي لابلاتا، عالماً ذاتسلسل وملمس شخصيات جداً، رغم دينه المعترف به لفوكنر. وفي بعض روايات هذه «الملحمة»، وخصوصاً في الرسالة وفي الجبابة، حل أونيتي البناء الروائي إلى أقصى حدود التنقيح، مقحماً في واقع الريودي لابلاتا نسخة أدبية مطابقة ذات سخرية مرعبة. هذا العالم الروائي يحمل شياً جوهرياً (وليس عارضاً) مع العالم الروائي للفنزويلي ميغيل أوتيرو سيلفا في دور ميتة، أو مع عالم الأرجنتين إرنستوساباتوني عن الأبطال والقبور. أما خوان رولفو، فإن روايته بدور بارامو هي نموذج الرواية الأمريكية اللاتينية الجديدة، إنها عمل يستفيد من تقاليد الأرض المكسيكية العظيمة لكنه يحولها يهدمها ويعيد خلقها من خلال تمثل بالغ العمق لتكنيكات ورؤية فوكنر. إن هذه الرواية الوحيدة حتى الآن لرولفو تسجل علامة رئيسة، فهي حلمية أيضاً مثل عمل أونيتي وتأرجح بصورة خطرة بين أشد الواقعية انزناً وبين الكابوس المطلق العنان. وأما خوسيه ماريأ ارجيداس فأقل تجديداً من الجانب الخارجي، لكن رؤيته للهندي البيروي، والتي يصنعها انطلاقاً من نفس لغة الاكتشوا، تصفى بصورة نهائية النزعة الفولكلورية الحسنة النية للمثقفين الأمريكيين اللاتين الذين لا يتحدثون لغات هندية أصلية.

أما الروايتان الأساسيتان حتى الآن لخليو كورتاثر وخوسيه ليثاماليا، فهما من نوع أكثر ثورية، لأنها لا تهاجم فقط البنى الروائية بل بنى اللغة ذاتها. هنا نبلغ،

بأكثر من معنى، ذروة العملية التي بدأها بورخس واستورياس، وفي الوقت نفسه يفتح منظور جديد تماماً: منظور يتيح وضع عمل الروائيين الأحداث في موضعه بوضوح ودقة. وفي الفردوس يحقق ليثاما ليما بطريقة سحرية ما كان قد طرحه ماريشال عقلياً بروايته: أي خلق حاصل جمع، أي كتاباً تملئ شكله ذاته طبيعة الرؤية الشعرية التي تلهمه، إنهاء حكاية من أدب العادات ظاهرياً هي في نفس الوقت بحث حول فردوس الطفولة وجحيم الانحرافات الجنسية؛ وتتبع وقائع التربية العاطفية والشعرية لشاب من هافانا قبل ثلاثين عاماً يتحول، بفعل وبفضل الإزاحة المجازية للغة، إلى مرآة للعالم المرثي، وغير المرثي بوجه خاص. إن محاولة ليثاما ليما هي من تلك المحاولات التي ليس لها نظير. ها هو ذا البناء الضخم الذي يمكن الآن فقط، بكثير من التمهّل ودون عجلة، أم نبدأ في قراءته في كليته.

وحيلة كورتاثار أسهل ظاهرياً، وهي العمل الذي لا يستفيد فقط من تراث ثري لاقليم اليرودي لابلاتا (ما أوضحنا سابقاً)، بل يستفيد كذلك من بؤرة التوليد الشيطانية التي هي الأدب الفرنسي وبوجه خاص السوريلية بكل تحولاتها. لكن إذا كان كورتاثار ينطلق بكل هذه المزايا بينما كان ليثاما ليما في جزيرته منذ ثلاثين عاماً وكأنه ضائع في مكتبة ضخمة من أضاير متنافرة تكاد تأكلها الأخطاء المطبعية، إذا كان يبدو أن كورتاثار قد كتب الحيلة من مركز العالم الثقافي، بينما بدأ ليثاما ليما في كتابة فردوسه فيما كان وقتها واحداً من الأطراف الأكثر بعداً لأمريكا اللاتينية، فالحقيقة هي أن كورتاثار ينطلق من ذلك المثال المؤلة للثقافة، والذي تمثله باريس، من أجل نفي الثقافة، وأن كتابه يود أن يكون، في المقام الأول، حاصل طرح، وليس حاصل جمع، رواية مضادة، وليس رواية. لهذا يهاجم ما هو روائي، رغم عنايته للحفاظ، هنا وهناك، على ما هو روائي. إن الشكل الروائي يوضع موضع التساؤل من جانب الكتاب نفسه الذي يبدأ بأن يوضح للقارئ كيف يمكن قراءته، والذي يضي لي طرح تصنيفاً للقراء إلى قارئ - أنثى وقارئ - متواطىء؛ وينتهي حاسباً إياه في تجربة دائرية ولا

نهائية حيث يحيل الفصل ٥٨٠ إلى الفصل ١٣١ الذي يحيل إلى الفصل ٥٨ الذي يحيل إلى ١٣١ وهكذا إلى نهاية الزمان . هنا ليس شكل الكتاب ذاته - وهو تيه لامركز له ، وفخ ينغلق دائرياً على القارئ ، وأفعى تعض ذيلها- سوى وسيلة أخرى لتأكيد الموضوعة العميقة والسرية لهذا الاستكشاف لجسر بين تجربتين (باريس ، وبونوس آيرس) ، جسر بين ربتين من ربات الشعر (Maga, Talita) جسر بين وجودين يتضاعفان ويتعكسان خيالياً (أوليفيرا ، وترافلر) . إنها عمل ينسبط ليتساءل تساؤلاً أفضل ، وهي كذلك عمل حول عملية بسط الكائن الأرجنتيني ، وما هو أكثر من ذلك عمقاً ودواراً ، حول البديل الذي يراقبنا من أبعاد أخرى لحيواتنا . إن شكل الكتاب يختلط مع ما كان يسمى من قبل بمحتواه .

(ح) الآلات العظيمة لعمل الروايات :

إن ما تنقله هذه الدفعة للدفعة التالية مباشرة هو ، قبل كل شيء ، وعي بالبنية الروائية الخارجية وحساسية حادة باللغة بوصفها المادة الأولية لما هو روائي . لكن تطور الدفتين يكاد يكون متزامناً ومتوازيًا . والتأخير النسبي الذي ينشربه جيارايش روزا ، وليتما ليميا ، وخوليو كورتاشار روايتهم يجعل هذه الروايات لاحقة بكثير من أهم روايات الدفعة التي أدرسها الآن . هنا تتداخل الأجيال ، والتأثير هو تعايش ونقل مباشر أكثر منه ميراثاً . وكفي القول ، فيما أعتقد ، بأن هذه الدفعة الثالثة تضم كتاباً مثل كارلوس مارتينث مورينو Moreno ، وأوجستو روا باسطوس ، وRoa Bastos وكلاريس لسبكتور Lispector ، وخوسيه دونوسو Donoso ، ودافيد فينياس Vinas ، وكارلوس فويتس Fuentes ، وجابريل جارثيا ماركيث ، وسلفادور جارميديا ، garmendia ، وجيرمو كابريرا إنفانتي ، وماريو فارجاس يوسا Ilosa ، نذكرهم لتعرف فيهم ، على وجه الدقة ، على هذا الاهتمام المزدوج بالبنية الخارجية ، وبالدور الخلاق وحتى الثوري للغة . وليس جميع هؤلاء الروائيين مجددون بصورة ملحوظة ، رغم أن بعضهم مجددون حتى آخر حدود التجريب الشامل ، مثلما هي حالة كابريرا انفانتي . فدونوسو ، مثلاً ، قد تتبع مسارات

القصص التقليدية، لكنه ركز ابتكاره على استكشاف الواقع تحت الأرضي الذي يكمن تحت طبقات النقوش الحصية لرواية العادات التشيلية. والشئ نفسه يمكن قوله عن كارلوس مارتينث مورينو في أورجواي، وعن سلفادور جارمنديا في فنزويلا، ودافيد فينياس في الأرجنتين: فاستكشاف الواقع يحملهم إلى التعبيرية وحتى إلى الكاريكاتور العظيم. ويقاربهم رغم كونهم أكثر تجريبية بمعنى من المعاني، أوجستور واسباطوس في ابن الإنسان، التي تثري الطريقة الطبيعية بتكنيكات من الرواية الخيالية لتنتج عملاً للشجب العنيف ذى النزعة الإنسانية.

لكن الغالبية العظمى من روائي هذه الدفعة الثالثة هم صناع مهرة لآلات عمل الروايات. فبينما تجد كلاريس ليسبكتور، في عصا في الظلام A maca no escuro، والهوى حسب ج. هـ. A paixão segundo G. H.، أن الرواية الجديدة الفرنسية حافز على وصف تلك العوالم القاحلة الكثيفة ذات الطابع الكابوسي بصورة ميتافيزيقية والتي لا مخرج منها، والتي هي عوالم شخصوها المطاردين، ويستخدم كارلوس فوينتس كل تجريب الرواية المعاصرة ليؤلف أعمالاً معقدة وقاسية هي في الوقت نفسه شجب لواقع يؤله بوحشية واستعارات تعبيرية عن بلده، عن مكسيك ميثلوجي- شعري زي أقنعة متراكبة، لا يتصل إلا قليلاً جداً بسطح المكسيك الحالي، لكنه أفضل تمثيل مجازي له. ويستفيد ماريو فارغاس يوسا بدوره من التكنيكات الجديدة (الانقطاع الزمني، المونولوج الداخلي، تعدد وجهات النظر والمتحدثين) ليؤلف بصورة أستاذية بين رؤى بالغة الحدائة وأخرى تقليدية في الوقت ذاته لبلده البيرو. وباستلهامه في الوقت نفسه وبصورة متألّفة فوكز ورواية الفروسية، وفلوبير، وآرجيداس وموزيل، فإن فارغاس يوسا روائي ذو نفس ملحمي تظل الأحداث والشخصيات تقلقه بصورة مفزعة وتجديده هو، بشكل قاطع، شكل جديد للواقعية، واقعية لا تتخلى عن نموذج رواية الإحتجاج وتعرف أن للزمن أكثر من بعد واحد لكنها لا تقرر أبداً رفع قدميها عن الأرض الصلبة المعبدة.

هؤلاء الروائيون الشباب العظام، الذين أصبح النقد في هذا العقد يعترف

بأنهم أساتذة، ليسوا هم الذين استفادوا من أكثر الجوانب تقدماً في أعمال الدفعتين السابقتين، بل مؤلفون آخرون، مثل جارتيا ماركيث وكابريرا إنفانتي، ظهوروا متأخرين عنهم لكنهم قد انتجوا أعمالاً فريدة الأهمية. ففي مائة عام من العزلة مثلما في ثلاثة غمور حزينة يمكن التعرف، دون أدنى شك، على الشبه بالعالم اللغوي لبورخس أولكارينتييه، مع الرؤى التخيلية (الفانتازية) لرولفو أو كورتاثار، مع الأسلوب العالمي لفويتس، أولفارجاس بوسا. رغم أن ذلك الشبه (الذي هو سطحي في نهاية المطاف) ليس هو المهم حقيقة فيهم.

كلتا الروائيتين ترتكز على رؤية حاسمة الوضوح للطابع المخلوق لكل فن قصصي. إنها قبل كل شيء إنشاءات لفظية رائعة وتعلنان ذلك بطريقة سامية، وضمنية، مثلما هو الحال في مائة عام من العزلة، حيث تبدو الواقعية التقليدية لرواية الأرض وقد أصابتها عدوى الحكاية الجغرافية والأسطورة، وتقدم في المَع نغمة ممكنة، وهي مشبعة بالدعاية والخيال. لكنها كذلك تعلنان ذلك بطريقة تعليمية كفاحية كما في ثلاثة غمور حزينة التي جاءت في أعقاب الحجلة، وربما بابتكار روائي أكثر اتساقاً فيها، تضع في مركزها ذاته نفي «حقيقتها»، تخلق وتحطم، وتنتهي بهدم قصصها الذي شيدته بعناية بالغة.

وإذا كان جارتيا ماركيث يبدو وكأنه قد طوّع التعاليم التي استفادها في الآن ذاته من فوكنر، ومن فرجينيا وولف في أورلاندو (الذي ترجمه بورخس إلى الإسبانية) في خلق تلك الـ ماكوندو الخيالية التي يعيش ويموت فيها الكولونيل أوريليانو بوينديا فإن من المناسب أن نحذر من الآن من الانخداع بالمظاهر. فالروائي الكولومبي الذي أصبح مشهوراً يصنع شيئاً أكثر من قصص حكاية لانهائية البهجة. إذ إنه يمسح بأكثر الممارسات خبثاً في غوايتها التفرقة التي تسبب الضيق بين الواقعية والخيال في جسم الرواية ذاته، ليقدّم - في الحجلة نفسها وعلى المستوى المجازي نفسه - «الحقيقة» الروائية لما تحياه وما تحلم به كياناته الروائية. وبتجذرها، في أن واحد، في الأسطورة وفي التاريخ، وبتهربها لمقاطع بارزة من ألف ليلة وليلة أو من أكثر أجزاء الإنجيل قدماً، لا تبلغ مائة عام من العزلة

تماسكها النهائي إلا في ذلك الواقع البالغ العمق للغة . مما لا يلفت إليه بالضرورة أغلب قرائه الذين يحددون أسلوب لا نظيره في خياله ، وسرعته ، ودقته .

أما العملية التي يقوم بها كابريرا إنفانتي فهي تسترعي الانتباه بشكل صارخ لأن روايته بمجملها لا تكتسب معنى إلا إذا فحصناها باعتبارها بنية لغوية-روائية . وعلى عكس مائة عام من العزلة ، التي يرويها راو كلي الوجود وكلي المعرفة ، فإن ثلاثة ثغور حزينة ترويها شخصياتها ذاتها ، أوروبيا وحب القبول أن متحدثيها يروونها ، حيث أن الأمر يتعلق بكولاج أو الصافات من الأصوات . وكابريرا إنفانتي ، التلميذ الواضح لجويس ، تلميذ الدرجة نفسها للويس كارول ، وهو متلاعب عظيم آخر باللغة ، ولما رك توين الذي اكتشف (قبل كثيرين نعمة الحديث حوار شخصياته . والبنية اللغوية لـ ثلاثة ثغور حزينة تكون ، بدءاً من العنوان Tres Tristes Tigres ، من كل المدلولات الممكنة لكلمة ، وأحياناً لمقطع من كلمة ، ومن إيقاعات الجملة ، ومن التلاعبات اللفظية غير المسبوقة . ولكونه تلميذاً لأولئك الأساتذة ، وإن يكن قبل كل شيء تلميذا لحاسة السمع لديه ، أدخل كابريرا إنفانتي إلى جسم روايته أشياء ليس مصدرها الأدب بل السينما أو الجاز والموسيقى الكوبية ، دمجاً إيقاعات الحديث الكوبي في إيقاعات أكثر الموسيقى إبداعاً في هذا الزمن أو مع الفن الذي استعمرتنا جميعاً غوايته البصرية .

و حين أقول إنه لدى جارثيا ماركت أو كابريرا إنفانتي يسود مفهوم الرواية باعتبارها بنية لغوية لا أنسى (بالطبع) أن «المضامين» في مائة عام من العزلة مثلما في ثلاثة ثغور حزينة ذات أهمية دائمة . كيف لا نسلم أن عملية العنف المجنونة في كولومبيا تبدو وقد تتبعته تماماً ، في سطحها وفي أعماقها التي تسبب الدوار ، يد جارثيا ماركت السحرية؟ وكيف لا نعرف في هافانا على غروب عهد باتيستا التي تنشط فيها هذه النور الحزينة على مجتمع قد بلغ نهايته ، شمعة على وشك أن تنطفئ ، أو انطفأت بالفعل ، حين يستحضرها كابريرا إنفانتي في كتابه؟ حسناً ، هذا بديهي . لكن ما يجعل من مائة عام من العزلة ومن ثلاثة ثغور حزينة

إبداعين متفردين ليس هو شهادتها التي يمكن أن يصادفها القارئ، في كتب أخرى أقل توفيقاً وشبه أدبية تماماً. إن ما يجعل هذين العاملين متفردين هو تكريسهما نفسيهما لقضية الرواية باعتبارها خلقاً شاملاً.

(د) المركبة هي الرحلة

مع جارثيا ماركيث وكابريرا إنفانتي، وكذلك مع فويتس الذي يتكشف في روايته الأخيرة البالغة التركيب، تغيير الجلد، ندخل في نطاق رابع وأحدث أجيال القصاصين حتى الآن. ولا نستطيع بعد الحديث عنهم بتفصيل كبير لأنهم جميعاً تقريباً قد نشروا رواية أولى فقط، رغم أنهم يعملون في أخرى أو أخريات. لكنني سأستفيد من طابع الجدة المتضمن اشتقاقاً في كلمة رواية *novela*، لأستبق بعض الاسماء التي تبدو لي ذات أهمية لا تقبل الجدل، ففي المكسيك، وكوبا، والبرازيل، والأرجنتين، قبل كل شيء، يوجد حالياً عدد كبير من الروائيين الشباب يمارسون فن القصص بأقصى مستوى ممكن، ودون احترام أي قانون أو تقاليد منظورة، باستثناء قانون التجريب. وهم جوستافو ساينث Sainz، وفرناندو دل باسو Del Paso، وسلفادور اليشوندو، Elizondo، وخوسيه أجوستين Agustín، وخوسيه إميليو باتشيكو Pacheco، في المكسيك، وفي كوبا، داخل وخارج هذه الجزيرة التي يوحدها أدبها، سيفيرو ساردوي Sarduy، وخسوس ديات Diaz، ورينالدو أريناس Arenas، وادموندو دسنويس Desnoes، وفي البرازيل يسمون نيليدا بينون Pinon، دالتون تريفيسان Trevisan، وفي الأرجنتين، نستور سانثث Sanchez، ودانييل مويانو Moyano، وخوان خوسيه هرناندث Hernandez ومانيول بويج Puig، وليوبولدو جرمان جارثيا German Garcia من المستحيل أن نتحدث عن الجميع، وهذا التعداد نفسه يشبه المسرد بصورة تثير الشك. وإنني لأفضل أن أخاطر بالخطأ وأختار أربعة من تلك الكوكبة.

* novela: الرواية مشتقة من الفرنسية القديمة novele من اللاتينية novellus التي هي تصغير novus أي الشيء الجديد [المترجم].

إن أكثرهم وضوحاً، أو على الأقل، من أنتجوا على الأقل رواية واحدة تميزهم وتفرقهم عن المجموع، هم مانويل بويج، ونستور سانشث، وجوستابوساينث، وسيفيرو ساردوي. ويوحد بين الأربعة وعي حاد بأن (النسيج) أكثر حميمية للرواية لا يكمن لا في الموضوع (كما تظاهر كتاب الأرض الرومانتيكيون بأنهم يعتقدون، وربما كانوا يعتقدون فعلاً)، ولا في البناء الخارجي، ولا حتى في الأساطير. بل يمكن، بشكل طبيعي جداً بالنسبة لهم، في اللغة. أو إذا تبيننا صيغة عممها مارشال ماكلوهان فإن: «الوسيط هو الرسالة». فالرواية تستخدم الكلمة ليس من أجل أن تقول شيئاً عن العالم خارج الأدب على وجه الخصوص، بل من أجل تحويل الواقع اللغوي للقصص نفسه. وهذا التحويل هو ما «تقوله» الرواية، وليس ما جرت العادة على مناقشته باستفاضة حين يجري الحديث عن رواية ما: الحبكة، والشخصيات، والحكاية، والرسالة، والشجب، والاحتجاج، وكان الرواية هي الحقيقة وليست إبداعاً عقلياً موازياً.

وأسارع لايضاح أن هذا لا يعني أنه من خلال اللغة لا تشير الرواية بالطبع إلى حقائق خارج الأدب. إنها تفعل، ولهذا فإنها شعبية جداً. لكن رسالتها الحقيقية ليست في هذا المستوى الذي يمكن أن يستبدل بها فيه - خطبة رئيس أودكتاتور، أو شعارات لجنة أو شعارات أقرب لراعي أبرشية. إن رسالتها في لغتها. وحيث أن فكرة لغة الرواية تبدو لي ذات أهمية بالغة، فسوف أركز بعض الشيء على هذا الجانب. فحين أتحدث عن لغة ما، فإنني لا أشير بصورة شاملة إلى استخدام أشكال معينة للغة. فاللغة (الخاصة) في الأدب ليست مرادفاً لنسق عام للغة (العامة)، بل (بالإحدى) مرادف لحديث كاتب معين أو نوع أدبي معين. ولغة الرواية الأمريكية اللاتينية مكونة، قبل كل شيء، من رؤية بالغة العمق للواقع المحيط بها، وهي رؤية تدين بإسهامات أساسية لعمل كتاب المقالات والشعراء، مما يظهر مرة أخرى إصطناعية التمييز البلاغي بين الأنواع الأدبية. لهذا، كيف لا نتعرف على الآثار الملتزمة لمارتينث إستراداً في كل ذلك الجيل من قتلة الآباء الذي ظهر في الأرجنتين حوالي أعوام الخمسينات؟ وكيف لانتلحظ أسلوب وحتى ألفاظ

أوكتافيو باث في مقاطع محورية عديدة في روايات كارلوس فويتس؟ في تلك الاستفادة من عمل كتاب المقالات والشعراء من أجل خلق لغة روائية أظهرت الرواية الأمريكية اللاتينية نضجها. لكنني أود هنا الإشارة إلى خطوة أبعد في هذه العملية: فالرواية، بوضعها موضع التساؤل بنيتها ونسبها، قد وضعت موضع التساؤل لغتها أيضاً وحولت موضوع اللغة الروائية إلى موضوع للرواية ذاتها. هذا الذي رأيناه عند كورتاثار وليثاماليا، عند كابريرا إنفانتي وجاريثاماركث، يظهر (بصورة أوضح) عند الروائيين الجدد.

من هنا فإن أهم ما في كتاب مثل خيانة ريتا هايوارث، لمانويل بويج، ليس هو قصة ذلك الطفل الذي يعيش في مدينة ريفية أرجنتينية ويذهب كل مساء إلى السينما مع أمه، كذلك ليست ذات أهمية مفرطة تلك البنية الروائية التي تستفيد من المونولوج الداخلي لجويس، أو من الحوارات بدون ذات واضحة والتي عممتها ناتالي شاروت. لا. إن ما يهم حقاً في كتاب بويج المدهش هو هذا المتّصل للغة المتكلمة التي هي في ذات الآن مركبة القصص والقصص ذاته. إن استلاب السينما للشخصيات، والذي يشير إليه العنوان ويتبدى في آتفه تفاصيل سلوكها - فالشخصيات لا تتحدث إلا عن الأفلام التي شاهدتها، وتضع نفسها بصورة خيالية في مشاهد سينمائية تنتزعها من الأفلام القديمة، وقيمها ونفس حديثها مستمدة من السينما، إنهم السجناء الجدد للكهف الأفلاطوني الذي يخلقه اليوم المخرج السينمائي في العالم بأسره؛ هذا الاستلاب المحوري لا يقصه بويج بدعابة كاسحة وإحساس بالمفارقة شديد الرهافة فقط، بل يعاد خلقه في التجربة الشخصية للقارئ عن طريق اللغة المستلبة التي تستخدمها الشخصيات، وهي لغة تكاد تكون نسخة طبق الأصل من حلقات الراديو، والتلفاز الآن، أو من الروايات المصورة. فاللغة المستلبة توضح استلاب الشخصيات: اللغة المستلبة هي الاستلاب ذاته. الوسيط هو الرسالة، وكذلك المساج، (التدليك) كما يشير ماكلوهان نفسه بولعه المعروف بالتلاعب بالألفاظ. *

* التلاعب هنا يتم بلفظتي: الرسالة = message والتدليك أو المساج [masajc] المترجم.

وفي نحن الإثنين وفي سيبريابلوز، يكرر نستورسانث، ولو من بعد أكثر حصراً وعلى الطريقة الفرنسية، محاولة كابريرا إنفانتي لخلق بنية صوتية في المقام الأول. وهو بدوره متأثر بالموسيقا الشعبية (التانجو في هذه الحالة) وبسينما الطليعة. إن وسيطة بسبب نسيجه الروائي، أكثر تعقيداً واختلاطاً من وسيط كابريرا إنفانتي، الذي يحكم فيه وضوح بريطاني حاسم كل أشكال الغيبوبة حكماً نهائياً والذي يكون فيه اخفاء شريحة هامة من «الواقع» (عاطفة إثنين من شخصيات ثلاثة نمور حزينة تجاه المرأة نفسها) علامة على الحياء الروائي قبل كل شيء. لكن لدى سانشث أحياناً ما يصب التوتر والطموح في المبالغة، وحين يكون موفقاً، يتمكن من خلق جوهر روائي واحد تختلط فيه أشياء حاضرة بأشياء ماضية، تختلط فيه كل واحدة من الشخصيات، من أجل تأكيد أن الواقع المحوري الوحيد في هذا العالم المخلق، الوحيد الذي يقبله ويحمّله القصص على عاتقه بكل مخاطرة، هو وشخصياته، هو واقع اللغة: الزجاج الذي لا يُنفذ شيئاً أحياناً وأحياناً أخرى يصبح غير مرئي لفرط شفافيته. في رواياته لا نجد فقط تأثير مؤلف الحجلة (الذي يكن له شانشث إجلالاً يبلغ حد التقليد) بل إن هناك أيضاً العالم البصري والايقاعي، المتجانس والمجزأ في الوقت نفسه، لآلان رينيه وآلان روب - جريبيه في العام الماضي في ماريتباد.

ويصل جوستافو ساينث إلى الشيء ذاته عن طريق جهاز قليل الشأن في عالم اليوم مثل طواحين الهواء في عالم سرفانتس: الميكروفون. فروايته الفخ **Gazapo**، تتظاهر بأنها قد سُجّلت على الهواء بذلك الجهاز. لم يعد الأمر يتعلق بتأليف رواية على الآلة الكاتبة، باستخدام ما قاله فلان (رغم نسبته إلى علان للتعمية) كمفاتيح خفية، أو باستخدام عملية تجميل جراحية تخصص فيها بروسث لنقل رأس (أ) على كتفي (ب). لا، لا شيء من ذلك. فساينث ابن لهذا العصر التكنولوجي، ويفضل التظاهر بأنه يستخدم جهاز التسجيل حتى يظل كل شيء في عالم الكلمة المنظوقة.

وتبدو شخصياته وكأنها تسجل ما يجري لها (والحياة، كما نعرف، هي حدث

تلقائي happening متصل وممل). لكن هذا التسجيل الأساسي يستخدم لإنارة تسجيلات جديدة، أو لمعارضتها في الوقت نفسه، أو أنه مستخدم في إطار قصصي تكتبه إحدى الشخصيات التي ربما كانت الأنا الأعلى للمؤلف. وتسجيل الواقع الروائي داخل الكتاب نفسه، وكذلك تسجيل الكتاب يشتركان في شرط متماثل لفظي وصوتي. كل شيء كلمات في نهاية الأمر. وكما في الكيخوته الثاني، الذي تناقش فيه الشخصيات الكيخوته الأول وحتى المغامرات المشكوك في صحتها التي اخترعها لهم ألبا نيدا، فإن شخصيات ساينت تراجع وتعيد مراجعة روايتها المسجلة ذاتها. إن الشخصيات حبيسة نسيج عنكبوت أصواتها. وإذا كانت كل تلك المستويات المشكوك في صحتها بدرجة أو بأخرى «للواقع» الروائي لهذه الرواية صالحة، فالسبب هو أن «الواقع» الوحيد الذي «تعيشه» حقاً هذه «الشخصيات» هو واقع الكتاب. بمعنى، واقع الكلمة. وكل ما عدا ذلك قابل للتساؤل ويضعه ساينت موضع التساؤل.

وقد تركت حتى النهاية عمداً الروائي الذي يتقدم أكثر من الآخرين في هذا النوع من الاستكشافات. وأشير إلى سييرو ساردوي الذي أصبح لديه كتابان مطبوعان: إيماءات، الذي يزجى التكريم لنوع من الرواية الجديدة الفرنسية-الكتابات الاستوائية لمدام ساروت-، لكنه ينم عن عين وعن سمع خاصين؛ ومن أين هم المغنون، الذي يبدو لي من الأعمال الحاسمة في هذه المحاولة الجماعية لخلق لغة خاصة للرواية الأمريكية اللاتينية. (وهناك رواية ثالثة، هي كوبرا يجري تأليفها، وما استبقته الحوارات، يمكن القول إنها تؤكد ما نقوله هنا عن مؤلفها.

وتقدم من أين هم المغنون ثلاثة مشاهد جوهريّة من كوبا ما قبل الثورة. وأحد المشاهد يجري في عالم هافانا الصيني، عالم محدود من الجنس الثالث ومن عديمي القيمة، لكنه في نفس الوقت عالم رموز جنسية بالغة العمق ومقلقة؛ ويقدم المشهد الثاني كوبا الزنجية والخلاسية، السطح الملون لخط الاستواء، في حكاية ساخرة وتهكمية هي في الآن ذاته غنائية (وبهذه الصفة أذاعها بنجاح الراديو

الفرنسي)؛ والجزء الثالث يتركز أساساً في كوبا الإسبانية والكاثوليكية في كوبا المحورية. لكن ما يحكيه الكتاب شيء ثانوي بالنسبة لساردوي؛ والمهم هو كيف يحكيه؟. لأنه بتوحيده الأجزاء الثلاثة، المتنافرة في مداها واهتمامها، ثمة وسيط يتحول إلى غاية مركبة هي الرحلة في ذاتها. هنا نجد أن اللغة الهافانية للمؤلف (وليس للشخصيات، كما نجد لدى كابريرا إنفانتي) هي البطل الحقيقي. ولغته باروكية بالمعنى العميق لليثاما ليا وليس بمعنى كاربنيتيه، لغة تدور نقدياً، وتهكمياً، حول ذاتها، كما يحدث كذلك لدى الكتاب الفرنسيين لجماعة (كماهم Tel quel) التي يرتبط بها ساردوي بعلاقة خصبة. إنها لغة تتطور على طول الرواية، لغة تحيا، وتعاي، وتفسد وتموت لتنبعث من أشلائها ذاتها مثل صورة المسيح تلك التي يحملونها في الجزء الثالث في موكب إلى هافانا.

بهذه الرواية لساردوي، وكذلك بخيانة ريتا هايوارث، بأعمال نستور سامنشث والفتح، لساينث، فإن موضوع الرواية الأمريكية اللاتينية الذي وضعه بورخس واستورياس موضع التساؤل والذي طوره بصورة مدهشة وبدءاً من مجالات مغناطيسية متميزة ليثاماليا وكورتاثار، والذي أثاره، وحوله، وجعله خيالاً جارتياً ماركيث، وفوينتس وكابريرا إنفانتي، يبلغ الآن حد الدوار الحقيقي للابتكار الثري والشعري في آن واحد. إنه الموضوع الدفين لأحدث نوع من الرواية الأمريكية اللاتينية: موضوع اللغة بوصفه موضعاً (مكاناً وزماناً) تحدث فيه الرواية «حقاً». اللغة بوصفها «الواقع» الوحيد والنهائي للرواية. الوسيط الذي هو الرسالة. وغني عن القول، في اعتقادي، إنها كذلك موضوع الشعر المحسوس البرازيلي، وموضوع التجارب الدينامية والبصرية لاوكتافيو بات، وللمسرح التجريبي، ولكل الأدب الأمريكي اللاتيني في بحثه المزدوج عن أرض مجهولة terra incognita وعن تقاليد (جديدة).



الفصل الثاني

الباروك والباروك الجديد

سيفيرو ساردوي(*)

Severo Sarduy

١ - الباروك

من المشروع أن ننقل إلى المجال الأدبي المفهوم الفني للباروك. فهاتان المقولتان تقدمان تناظراً ملحوظاً من وجهات نظر متنوعة: فكلتاهما لاتقبل التعريف مثل الأخرى.

A. Moret, El lirismo barroco en Alemania, Lille,
1936

أ. موريه : الغنائية الباروكية في ألمانيا

كان مقدراً للباروك، منذ مولده، الغموض والتعدد السيمانطيسي (**). فقد كان يعني اللؤلؤة الكبيرة غير المنتظمة - بالإسبانية Barrueco أو Berrueco، وبالبرتغالية Barroco -، والصخر، وما هو ملتبس، والكثافة المترامية للحجر - ومعناه Barrueco أو Berrueco، وربما كان يعني النمو والحوصلة، وما ينتشر، حراً وحجرياً في الوقت نفسه، والورمي، وما يمتلئ بالتشوهات، وربما كان اسماً لأحد الطلبة من مدرسة كاراكشي Carracci، مفرطاً في الحساسية لدرجة التكلف - هو لو باروتشه أو باروتشي Le Baroque o Barocci (١٥٢٨ - ١٦١٢) - وربما كان في بعض الفيلولوجيا الخيالية، مصطلحاً قديماً لتقوية الذاكرة (*) قصاص وكاتب كوبي. (ولد في كاماغوي ١٩٣٧) من أعماله الأساسية : مبادرات (برشلونة ١٩٦٣)، من أين هم المغنيات؟ (مكسيكو ١٩٦٧)، كتابات حول جسد (بوينس آيرس ١٩٦٩)، أفعى الكوبرا (بوينس آيرس ١٩٧٢). يسكن في باريس حيث يعمل محكماً في دار نشر (سوى) Seuil.

** * تذكر بأن السيمانطيقا هي علم الدلالات. أو الدلالات وسوف نستعمل الكلمة الأصلية. [المترجم].

من الإسكولائية، أو قياساً منطقياً - باروكو Baroco، وأخيراً، وبالنسبة لكتالوج «معاني القواميس» التي هي تراكمات الحماقات المبوبة، فإن الباروك يعادل «الغربة المذهلة» التي تصدم - عند ليتريه Littre، أو «غير المؤلف، والبذخ والذوق الفاسد» - عند مارتيث أمادور Martínez Amador.

تنوع المفاهيم لهذه الكلمة بين عقدة جيولوجية، وتكوين متحرك وحلي من الطين Barro، وقاعدة للاشتقاق أو لؤلؤة، هذا التراكم، وهذا الانتشار بلا ضابط للدلالات، وهذا السلوك العشوائي للتفكير استلزمت عقد مجلس ترينتو el Concilio de Treno * لمقاومة الحجج الإصلاحية ولقى هذا الاحتياج استجابة الأيقونية التربوية التي طرحها الجزويت. وظهر هذا الفن الذي يصدم العين صدماً بكل معنى الكلمة tape - a - l'œil والذي يضع في خدمة التعليم والإيمان كل الوسائل الممكنة، وينكر التمييز، والظل الخلاسي لتدرج الألوان Sfumato من أجل تبني الدقة المسرحية، وتبني الشيء المباغت الذي يتحدد من خلال الغبش، ويبعد السمو الرمزي المتجسد في القديسين وبفضائلهم، من أجل تبني بلاغة ماهو محدد وماهو بدهي هذه البلاغة التي تظهر فيها أقدام المتسولين والأسماك، وصور الفلاحات العذراوات والأيدي الخشنة.

ولن نتبع تغيرات كل واحد من العناصر التي نتجت عن هذا الانفجار الذي يثير تحولاً حقيقياً في التفكير، وانقطاعاً معرفياً^(١) مظهرة آنية وواضحة: فالكنيسة تجعل محوراً متعدداً أو مفتتاً، وتشكر للمسار المحدد سلفاً، فاتحة قلب بنائها، الذي تنتشر منه الأشعة، لمسارات محتملة متعددة، مقدمة بذلك تبها من الأشكال، ويتفكك مركز المدينة، وتفقد بنيتها المتعامدة، ومحاور إدراكها الطبيعية

* - مجلس ترينتو: هو مجلس الكنيسة الكاثوليكية الرومانية الذي كان يجتمع في مدينة ترينتو بإيطاليا فيما بين عامي ١٥٤٥ و ١٥٦٣، وكان يدين حركة الإصلاح ويمجد عقائد الكنيسة - المترجم (١) يتعلق الأمر بالانتقال من إيديولوجية إلى إيديولوجية أخرى، وليس بالانتقال من إيديولوجية إلى علم، أي بانقطاع إستيمولوجي (معرفي)، مثل الذي يحدث، على سبيل المثال، عام ١٨٤٥ بين إيديولوجية ريكاردو وعلم ماركس.

- ومن الخنادق، والأنهار، والأسوار، ويتنكر الأدب لمستواه الإشاري، ولصياغته الخطية، ويختفي المركز الوحيد لمسار الكواكب، الذي كان يفترض حتى ذلك الحين أنه دائري، ليصبح مزدوجاً حين يطرح كبلر Kepler القطع الناقص شكلاً لتلك الحركة، ويطرح هارفي Harvey حركة الدورة الدموية، وأخيراً لن يعود الرب نفسه بدهاء محورية، فريدة، خارجية، بل لانهية لضروب يقين «الأنثى أفكر» الشخصي، وتناثراً، متفتتاً يعلن عن عالم العناصر الأولية الذي يأخذ شكل المجرات.

وبدلاً من توسيع مفهوم الباروك، ذلك المجاز المرسل الذي لا يمكن كبه، يهمننا، على العكس، أن نضيقه، ونقلصه إلى نسق عملي دقيق لا يسمح بفواصل، ولا يسمح بسوء الاستخدام أو السهولة في استخدام المصطلحات التي عانى منها هذا المفهوم مؤخراً وخصوصاً بين ظهرائنا، بل يحدد بقدر المستطاع، ملائمة تطبيقه على الفن الأمريكي اللاتيني الراهن.

٢ - اصطناع.

إذا حاولنا تحديد مفهوم الباروك، في أفضل قواعد النحو باللغة الإسبانية - وهي من عمل إيوجينيو دورس Eugenio d'Ors وجدنا أن هناك مقولة تتضمن، بشكل صريح أو غير صريح، كل التعريفات، وتقوم عليها كل الأطروحات، هي مقولة الباروك باعتباره عودة إلى ماهو بدائي، بقدر ما يكون ذلك البدائي طبيعة. بالنسبة لدورس، (٢) فإن تشوريجيرا Churriguera «يعيد إلى الذاكرة الفوضى البدائية»، «أصوات القمرية»، وأصوات الأبواق، ترن في حديقة نباتات... وما من مشهد صوتي يحمل مشاعر أكثر باروكية بصورة نوعية... إن الحنين إلى الفردوس المفقود يثير الباروك خفية... إن الباروك «يبعث عن الأصالة، عن البدائية، عن العرى...» بالنسبة لدورس، كما يشير بيير شاربنترا Pierre Char pentrat (٣)، فإن «الباروك هو، قبل كل شيء، وكما

(2) Eugenio d'Ors, Lo barroco, Madrid Aguilar, 1964

* القمرية، طيور تشبه الحمام - [المترجم].

(3) Pierre Charpentrat, Le mirage baroque, Paris, Minuit 1967.

هو معروف، حرية وثقة في طبيعة يفضل أن تكون مختلطة». «إنه الباروك بوصفه انغماساً في وحدة الوجود: إن بان Pan، إله الطبيعة، يسود كل عمل باروكي أصيل!».

وعلى العكس يبدو لنا المهرجان الباروكي بتكرار حلّية الحلزونية، وبخارفة الأرابيسك، وبأقنعتة، وبقبعاته الملفوفة بالسكر وبالحرير المتلألئ، يبدو لنا تمجيداً للصنعة، تهكماً وسخريةً من الطبيعة، أفضل تعبير عن تلك العملية التي تعرف عليها. ج. روسيه (4) J. Rousset في أدب «عصر» كامل: ألا وهي الاصطناعية. وتسمية الصقور «أعاصير سريعة من النرويج»، وجزر أحد الأنهار «أقواس يانعة / على إيقاع تياره»، ومضيق ماجلان «ذو الفضة الهاربة / المفصلة، الضيقة، التي تحتضن / محيطاً وآخر»، هي تدليل على الاصطناعية، وهذه العملية من وضع الأقنعة، ومن الالتفاف المتواتر، ومن السخرية يبلغ من جذريتها أنه من أجل «نفكيكها» كان من الضروري اللجوء إلى عملية ماثلة للعملية التي يسميها تشومسكي (5) ميتا - ميتا - لغة Metameta lenguaje. والمجاز عند جونجورا هو، في حد ذاته، ميتا - لغوي، بمعنى أنه يرفع إلى الأس التريبيعي مستوى معقداً فعلاً من اللغة، هو مستوى الاستعارات الشعرية، التي يفترض أنها بدورها تعقيد لمستوى دلالي أولي، «عادي» للغة. وفك الرموز الذي يقوم به داماسو ألونسو (6) Damaso Alonso ينطوي بدوره - كالعرائس الروسية* -، عند التعليق عليه، على عملية الاصطناعية الجونجورية. وهذا التعليق القابل للمضاعفة دائماً - هذا النص نفسه يعلق الآن على نص ألونسو، وربما يعلق نص آخر (أثنى) على هذا - هو أفضل مثال على هذا الانطواء المطرد لكتابة مامن قبل كتابة أخرى تشكل - كما سنرى - الباروك نفسه.

(4) J. Rousset, La Littérature de l'age baroque France, paris, 1953.

(5) Noam Chomsky, Structures Syntaxiques Paris, Seuil, 1969.

(6) Damaso Alonso, Version en Prosa de "Las Soledades," de Luis de Gongora Madrid, Sociedad de Estudios y publicaciones, 1956.

* العرائس الروسية : دمي في داخل كلٍ منها واحدة أصغر - [الترجمة].

إن الاصطناعية المفرطة في الممارسة في بعض النصوص، وبالدرجة الأولى في بعض النصوص الحديثة للأدب الأمريكي اللاتيني، تكفي إذن للتدليل على وجود الباروك فيها. وسوف نميز، من هذه الاصطناعية، بين ثلاث آليات.

(أ) الاستبدال La sustitucion

حين يسمى خوميه ليثاما ليا في الفردوس عضو ذكورة باسم el aguijón del leptosomático macrogenitoma تتبدى الصنعة الباروكية عن طريق استبدال بإمكاننا وصفه على مستوى العلامة: فالبدال الذي يناظر المدلول «ذكورة» تم تجنبه واستبدل به آخر، بعيداً عنه تماماً من الناحية السيمانطيقية ولا يعمل سوى في السياق الشبقي للحكاية، أي أنه يناظر الأول في عملية الدلالة. ويمكننا كتابة هذه العملية بالشكل التالي:



ويمكن تبين عملية مماثلة في الأعمال الباروكية، بالمعنى الأضيق للكلمة كذلك، للرسام رينيه بورتو كاريرو René Porto carrero. فإذا لاحظنا لوحاته من مجموعة نباتات Flora، مثلاً، وكذلك رسومه الأخيرة، مثل ذلك الرسم الذي يزين ذات غلاف الفردوس (في طبعة Era)، لرأينا أن عملية الاصطناعية بالاستبدال تعمل بالطريقة نفسها. فالبدال البصري الذي يناظر المدلول «قبة» قد حل محله قرن الوفرة * المتعدد الألوان، وحلت محله دعامة نبات مصنوعة فوق زورق. وفي التكوين التخطيطي للرسم فقط يمكنها أن تحتل موضع الدال لـ «قبة» ونجد مثلاً آخر في معمار ريكاردو بورو Ricardo Porro - و «منهج» démarche هؤلاء المبدعين الكوبيين الثلاثة متماثل في الشكل. هنا تستبدل

* قرن الوفرة أو الحلية القرنية - شكل زخرفي على شكل قرن العنزة أماليثا التي تقول الأساطير الرومانية إنها أرضعت جوبيتر، ويخرج من القرن فاكهة وغلغل رمز الوفرة - [الترجم].

أحياناً بالعناصر الوظيفية للبنية المعمارية عناصر غيرها يمكنها بإدخالها في ذلك السياق فقط أن تؤدي عمل الدالات، وعمل المرتكزات الميكانيكية، للعناصر الأولى: حيث يتحول الميزاب ليس إلى شكل حيوان قبيح (جارجول (gárgola) - وهو الدال الرمزي له منذ الطراز القوطي ومن ثم فهو الدال المعتاد - بل إلى مزمار، أو إلى عظم الفخذ، أو إلى قضيب. والنافورة تكتسب شكل ثمرة البابايا** الكوبية. وهذا الاستبدال الأخير مثير للاهتمام بوجه خاص، حيث أنه لا يقتصر على استبدال بسيط، بل إنه بإبعاد الدال «عادي» من العملية ووضع آخر غريب عنه تماماً في مكانه، فإن مايفعله هو إضافة الطابع الشبقي على مجمل العمل - الرواية، أو اللوحة، أو المبنى - وفي حالة بورو يجري ذلك من خلال استخدام حيلة لغوية - فكلمة «بابايا Papaya» في اللغة الداريجة الكوبية تعني كذلك العضو الجنسي للمرأة.

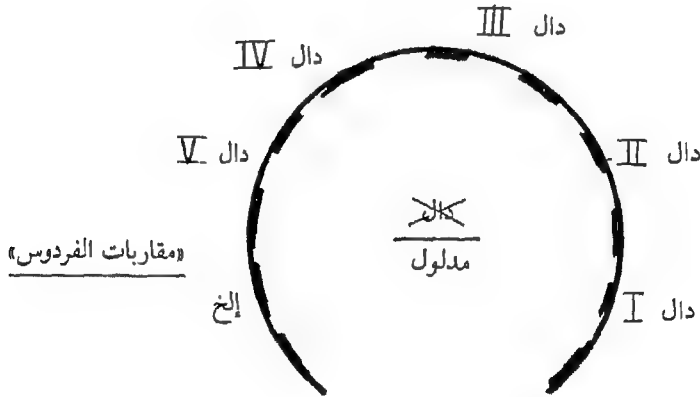
وبالنسبة للآليات التقليدية للباروك فإن هذه الأعمال الحديثة لأمريكا اللاتينية قد حافظت على، ووسعت أحياناً، المسافة بين طرفي العلامة التي تشكل الجزء الجوهري في لغته، على نقیض التلازم الحمیم لهذين الطرفين، الذي يعد دعامة الفن الكلاسيكي. ثمة في الباروك شق، أو فتحة بين المسمى والمسمى ونشوء مسمى آخر، أي مجاز (v). ثمة مسافة مبالغ فيها، فكل الباروك ليس أكثر من مبالغة، سنرى أن «مخلفاتها» ليست شبكية بالصدفة.

** Papaya ثمرة شجرة البابايا الاستوائية. تشبه شمامة صغيرة لوناً أصفر وطعمها حلوى.
[المترجم].

(v) أطرح عناصر دراسة للآليات المجازية في الفردوس، لكن ليس من وجهة نظر العلامة، بل من وجهة نظر الجملة المجازية الواضحة التي تستخدم كلمة مثل في Dispersión / Falsas notas (Homenaje a Iezama) في Mundo Nuevo, Paris, 1968 وقد أعيد نشره في Escrito Aproximaciones a Pa- sobre un cuerpo, Buenos Aires, Sudamerica, 1969 وفي radiso, en Imagen, num. 40, Caracas, enero, 1970 وقد حلل خولير أورتيجا هذه المسافة المجازية من وجهة نظر نص أرقى: هي «الفاصل» بين الموضوع والمحمول.

(ب) الانتشار (التشعب) *

آلية أخرى لاصطناعية الباروك هي تلك التي تتكون من طمس دال أحد المدلولات المعطاة لكن ليس لإحلال آخر محله، مهما كان بعده عن الأول، بل لإحلال سلسلة من الدالات تتطور بطريقة المجاز المرسل وتنتهي بأن تطوق الدال الغائب، متبعيةً مداراً حوله، مداراً يمكننا من قراءته - التي سنسميها قراءة شعاعية - استنتاج الدال. وقد أصبح أداء الآلية الباروكية أكثر صراحة نتيجة غرسها في أمريكا وضم مواد لغوية أخرى إليها - وأنا أشير إلى كل اللغات اللفظية أو غيرها -، وعن طريق إتاحة العناصر المتعددة الألوان عادةً والتي يقدمها لها الإحتكاك الثقافي، مع شرائح ثقافية أخرى. وحضورها دائم بالدرجة الأولى على شكل التعداد العبثي، ومراكمة مختلف العقد الدلالية، والتقابل بين وحدات متنافرة، والقائمة غير المتكافئة والإلصاق (الكولاج Collage). ويمكن على مستوى العلامة أن نوضح الانتشار بالطريقة التالية:



* La proliferación ترجمناها بالانتشار أو التشعب باعتبارها ترجمات ممكنة نظراً لعدم الاستقرار على مصطلحات موحدة في العربية للبنوية، وسوف نضع الترجمات الممكنة أو التي نراها مناسبة على طول المقال ونوضح أصلها - [المترجم].

هكذا نجد، في الفصل الثالث من رواية قرن التنوير El siglo de las luces، أن أليخو كاربنتييه، من أجل تضمين المدلول «فوضى»، يجري حول الدال (الغائب) تعداداً لأدوات فلكية تستخدم بصورة معقدة، ونستنتج من قراءتها الفوضى الضاربة أطنابها: «الساعة الشمسية الموضوعة في الفناء، تحولت إلى ساعة قمرية، تشير إلى ساعات مقلوبة. وكان الميزان الهيدروستاتيكي يفيد في التحقق من وزن القطط، وكان التلسكوب الصغير البارز من الزجاج المكسور لإحدى النوافذ يتيح رؤية أشياء، في المنازل القريبة، تثير الضحك المختلط لكارلوس، الفلكي الوحيد في أعلى الصوان».

ونجد المماثل الشكلي البصري لهذه الآلية في «مراكمات» النحات الفنزويلي ماريو أبريو (٨) Mario Abreu. ففي عمله أشياء سحرية، نجد تقابلاً لمواد مختلفة - حذوة حصان، وملعقة، وأربع عصي، وأربعة أجراس، ودبوس صدر، وسلسلة مفاتيح - كلها، مثلما عند كاربنتييه، مستخدمة بطريقة معقدة، أي، مفرغة من وظائفها، بحيث يصل النحات إلى أن يعني لنا أن يصور رمزياً عن طريق التراكم، مدلول «الكأس المقدسة» دون أن يكون الدال المعتاد، المحدد، لـ «الكأس المقدسة» موجوداً في أي لحظة - في أي شكل، مهما بلغ من مجازيته.

وفي أحيان أخرى لا يقودنا تجميع أشياء متنافرة «مفرغة» إلى أي مدلول محدد، ولا بطريقة راقية المجازية. فالقراءة الشعاعية خادعة بالمعنى الذي يعنيه بارت من الكلمة، والتعداد يقدم نفسه على أنه سلسلة مفتوحة، فكأن عنصراً معنياً، يكمل المعنى المتضمن، يختتم العملية الدلالية، ولا بد من أن يسارع بإغلاقها مكماً بذلك المدار المرسوم حول الدال الغائب. هكذا يقدم لنا في Mampulorio، وهو مراكمة أخرى لماريو أبريو، ست ملاعق وكوب، وربما صحن... لكن هذه النواة الأولى للمعنى تظل مضطربة، أي تخضع في قراءتها على أنها إعداد وجبة طعام، مثلاً، إذ يظهر علاوة على هذه الأشياء المتماسكة

(8) cf. Zona Franca, Caracas, año III, núm. 47, julio de 1967.

سيمانطيقياً عين مركبة فوق سطح سيمتري على شكل جلد حيوان . ولانقودنا
القراءة إلا إلى تناقض الدالات التي تنكر بعضها، وتلغي بعضها بدل أن
تتكامل . هكذا فإن «مأدبة» «عين حارسة» / «بدائية» / «طقسية» / إلى آخره،
لا تعمل بوصفها وحدات متكاملة لمعنى واحد، مهما بلغ من اتساعه، بل كأدوات
لنبذه، مع كل محاولة للتشكل، وللاكتمال، تنجح في جعله بلا قيمة، وفي إلغاء
المعنى الأخذ في التفتح، والمشروع غير المكتمل دوماً، وغير المتحقق، للدلالة،
والتعدادات، المزاجات المتنافرة المباغته والمدمخشة لـ إقامة على الأرض Re-
sidencia en la tierra لبابلو نيرودا Pablo Neruda، تثير هذه القراءة نفسها
وكذلك تفعل المجرات السيمانطيقية - التفتت، تشتت المعنى - للنشيد الشامل
: Canto General

جواياكيل، مقطع حرية، حافة

نجمة إستوائية،

مزلاج مفتوح

للظلمات الرطبة

التي تتموج

كضفيرة امرأة مبتلة :

باب حديدي أفسده

العرق المر

الذي يبلل العناقيد،

الذي يقطر العاج في الغصون

وينزلق إلى فم البشر

ويعض كحامض بحري . (٩)

وفي البذخ الباروكي لرواية السرثون الكبير: دروب لجوان جيمارايش روزا،

(٩) Pablo Neruda, Canto general, parte, XIV poesía XIII.

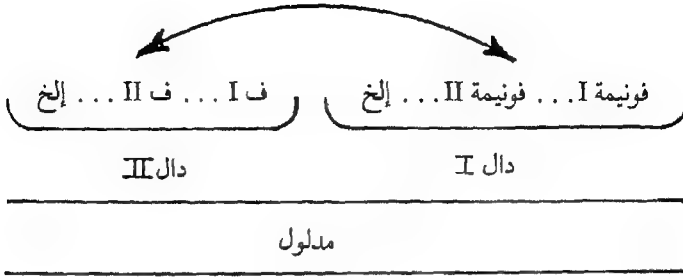
يمكن أن نتبين الطريقتين المذكورتين آنفا بوصفهما ركائز خطابية ، لكنهما مصاغتان في عملية بلاغية واحدة: فقد استبعدت من النص كل تسمية مباشرة للمدلول «إيليس» - استبدال - ، أما السلسلة من الأسماء التي تعينه على طول الرواية - إلتشار - فتتيح وتثير قراءة شعاعية لخصاله ، ويظل تنوع الخصال الذي يشير إليه في إثراء ادراكنا له بقدر ما نخمنه . وإطلاق اسم آخر عليه يصبح زيادة في كسوته الشيطانية ، وتوسيعاً لسجل سلطته .

وأخيراً ، ففي الانتشار ، الذي هو عملية الكناية دون منازع ، أفضل تعريف لكل مجاز . إنه التحقق على مستوى الممارسة praxis - وعلى مستوى فك الرموز الذي تمثله كل قراءة - للمشروع وللمهمة التي يظهرها لنا إشتقاق هذه الكلمة : إزاحة ، نقل ، مجاز . والانتشار ، هذا المسار المتوقع ، هذا المدار من التشابهات المختصرة ، يستلزم ، من أجل جعل ما يطمسه قابلاً للتخمين ، ومن أجل لمس الدال المستبعد المطرود ، ورسم الغياب الذي يشير إليه ، يستلزم هذا النقل ، وهذا الدوران حول ما هو غائب وما يمثله غيابه : إنها قراءة شعاعية تتضمن ، دون نظير ، حضوراً ، هو الذي يحدد حين يحذف علامة الدال الغائب ، الذي تشير إليه القراءة دون أن تسميه . في كل واحدة من انعطافاتها إنه دون أن تسميه ، إنه الطريد الذي يحفظ آثار المنفى .

(جـ) التكثيف .

تشبه إحدى ممارسات الباروك العملية الخلمية للتكثيف : إحلال ، مرآة ، اندماج ، تبادل بين العناصر - الصوتية ، والتشكيلية ، إلخ - لاثنتين من حدود سلسلة دلالية ، ينشأ من تصادمهما وتكثيفهما حد ثالث يلخص سيمانطيقاً الحدين الأولين . والتكثيف هو الشخصية المحورية لأدب جويس ، ولكل عمل لعبى ، وشعار النبالة للويس كارول ، التكثيف ومعناه البدائي ، الإبدال الصوتي ، الذي يمكننا أن نشير إليه ، على مستوى العلامة ، بالطريقة التالية :

إبدال



تكثيف



وقد وجد التكثيف والاببدال الصوتي أفضل ممثل لهما، بين ظهرا نينا، في أعمال جييرمو كابريرا إنفانتي - ثلاثة غمور حزينة *Tres tristes tigres*، وأجساد مقدسة *Cuerpos divinos* - التي تشكل فيها هذه الأشكال، هذه التشوهات للأشكال، الحبكة، والدعامات التي تكون بنية الانتشار الواهن للكلمات. كتب رولان بارت: «لا يمكن للمعنى أن ينشأ إذا كانت الحرية كاملة أو معدومة، فنظام المعنى هو نظام الحرية المشروطة» (١٠)، وفي أعمال كابريرا إنفانتي نجد أن وظيفة هاتين العمليتين هي هذه بالضبط: أن تضع حدوداً، أن تقوم بعمل دعامة

(10) Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967

وهيكل للنتاج الطافع من الكلمات - للإفحام، للامتداد إلى مالا نهاية، من عبارة ثانوية إلى أخرى - بمعنى أن تجعل المعنى ينشأ هناك حيث كل شيء يدفع إلى اللعب الخالص، إلى العشوائية الصوتية، أي إلى اللامعنى. فالإبدالات من قبيل *O se me valla un gayo* - والتكثيفات من قبيل *amosclavo* أو *maquinoscrito* *، ونكتفي بذكر أبسطها، تشتط في كل صفحة حرية الكاتب الكاملة في أيامنا - فقد اختفت البلاغة - وتدين أعمال كابريرا إنفانتي بمعناها هذه «الرقابة».

هذا اللعب بالتكثيف، الذي كان يتمثل كلاسيكياً في الفنون البصرية بالتنوعات المختلفة لعدم التشكل *anamorfosis*، يجد اليوم إمكانات جديدة بادخال الحركة في الفن (الرسم السينمائي والسينما في ذاتها). فعن طريق عمل حزرات رأسية في الخشب، وباستخدام ثلاثة ألوان مختلفة لتغطي كل واحد من هذه الحزرات، يتوصل كارلوس كروث - دييث *Carlos Cruz - Diez* لتكوين ثلاث لوحات مختلفة حسب المكان الذي يجد فيه المشاهد نفسه على اليمين، أو على اليسار، أو أمام اللوحة. وحركة المشاهد وهي العملية التي تناظر القراءة في هذه الحالة تكثف كل الوحدات التشكيلية في عنصر رابع - هو اللوحة النهائية - لوني و«مفتوح» هندسياً.

كذلك يمكننا التوصل إلى اللوحة النهائية» لـ *Julio le Parc* من خلال التكثيف. فالشرائط المعدنية المرنة التي تعكس الضوء وتشكل الدعامة المرئية للوحة تسقط بحركتها عدة رسوم لامعة على الخلفية. ولا يشكل العمل أي واحد من هذه الرسوم اللحظية، التي لا يقسمها بوصفها وحدة سوى الإدراك، بل تشكل كل هذه الانعكاسات. وعلاقتها مع الشريط المعدني المركزي، وهو كذلك عنصر يقوم بحركة معقدة تقاوم أي تلخيص إلى أشكال

* أصل الجملة التي جرى فيها الابدال هو *O se me voya un gallo* وأبدل حرف *y* مع *ll* لأنها متماثلان في النطق (يتوه مني ديك) أما التكثيفات فبدلاً من كلمتي *amo* (سيد) و *esclavo* (عبد) أصبحت *amosclavo* وبدلاً من *maquina* أصبحت *maquinoscrito* [الترجم].

أولية. وكل انعكاس هو بمثابة تخطيط سريع الزوال، هو «الحظة» لا يمكن الإمساك بها للعمل أو لمعادلته، إنه عمل جوهره نفسه هو التغير والزمن، التعديل الميكانيكي لتكوين س ذي متغيرات متعددة مركبة وتراكبها دون أن يتيح اكتشاف المكونات في أي لحظة.

لكن المجال المثالي للتكثيف، بالطبع، هو التراكب السينمائي تراكب صورتين أو أكثر تتكثف جميعها في صورة واحدة - أي تكثيف متزامن (سينكروني) - كما يمارسه باستمرار ليوبولدو توري - نيلسون - Leopoldo Torre Nilsson، وكذلك تراكب مشاهد مختلفة، تندمج في وحدة مقال واحدة في ذاكرة المشاهد - أي تكثيف متعاقب (دياكروني) -، وهي طريقة مألوفة عند جلوبير روشا Glauber Rocha.

لكن يجب أن نحدد أننا لا نتحدث هنا عن صناعة بسيطة للكتابة السينمائية، كما نجدها بدرجة أو بأخرى لدى كل المؤلفين، بل عن نمط معين أسلوب قصدي لاستخدام هذه الطريقة، فعند توري نيلسون تتمتع الأشكال التي تراكب - مثلما لدى آيزنشتين - بقيمة، ليست قيمة مجرد التسلسل، بل قيمة المجاز، فبالإصرار على تشبيهاته يخلق المؤلف توتراً بين دالين ينشأ من تكثيفها دال جديد.

وبالمثل، ليس الأمر عند روشا مجرد تنويعه لمشاهد متشابهة بنيوياً - كما يحدث في سينما روب - جرييه Robbe - Grillet -، بل إنه خلق توتر بين مشاهد شديدة الاختلاف والبعد بعضها عن بعض ويجبرنا مؤثر ما على «ربطها» بحيث أنها تفقد استقلالها ولا توجد إلا بقدر ما تحقق الاندماج.

وهكذا فإذا كان الدال في الاستبدال يجري الالتفاف حوله وإحلال آخر محله، وفي الانتشار تجري إحالة سلسلة من الدالات إلى الدال الأول الغائب، فإننا في التكثيف نشهد الإخراج «الميزانين» والتوحيد بين دالين يأخذان في الاتحاد على المساحة الخارجية للشاشة، أو للوحة، أو من داخل الذاكرة.

٣ - المعارضة (الباروديا)

عند تعليقه على المعارضة التي قام بها جونجورا الموال Gongora عند لوبي دي

فيجا Lope de Vega يستنتج روبر جام Robert Jammes (١١) أنه : « بقدر ما يكون هذا الموالم لآونآورا نساأاً واتباعاً (démarquage) لآوال سابق يكون من الضروري قراءته استشفافياً * en filigrana لكي يمكن الاستمتاع به تمامأً، ويمكن القول إنه ينتمي إلى نوع أدبي أدنى لأنه لا يوجد إلا بالإحالة إلى هذا العمل ». وإذا كان هذا التأكيد قد بدا لنا قابلاً للنقاش بالنسبة للباروك الإسباني، فإنه بالنسبة للباروك الأمريكي اللاتيني، الباروك «التصويري»، كما يسميه ليثاما ليا، باروك التوفيق، والتنويع والمزاوجة brazaje، يغرينا بأن نوسع مجاله، لكن مع عكسه تمامأً - وهي عملية باروكية -، وبأن نؤكد أنه : بقدر ما يكون عمل مامن أعمال الباروك الأمريكي اللاتيني نساأاً عن عمل سابق فلا بد من قراءته استشفافياً لكي يمكن الاستمتاع تمامأً بتبعيته إلى نوع أدبي أرقى، وهو تأكيد سيزداد صحة كل يوم، مع التسليم بأن الإحالات ومعرفتنا بها ستصبح أكثر اتساعاً، كما ستصبح الأعمال الاستشفافية أكثر عدداً، وتكون بدورها تأسياً ونساأاً عن أعمال أخرى.

بقدر ما تسمح به قراءة استشفافية، يخفى فيها، تحت النص - أو العمل المعماري، أو التشكيلي، إلخ - نص آخر - عمل آخر - يكشفه، ويظهره، ويتيح فك رموزه، فإن الباروك الأمريكي اللاتيني الراهن يشارك في مفهوم المعارضة، كما عرفه عام ١٩٢٩ الشكلي الروسي باختين Backtine (١٢). فوفقاً لهذا المؤلف تستمد المعارضة من النوع الأدبي «الجاد - الهزلي» القديم، الذي يرتبط

(11) Robert Jammes, Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Gongora y Argote, Bordeaux, Institut d Etudes Iberiques, 1967

* القراءة الاستشفافية تقابل en filigrana بالاسبانية و en filigree بالفرنسية ويقصد بها القراءة من خلال سطح من المخمرات يخفى اجزاء ويظهر أخرى وفقاً لقانون المخمرات الذي يحدد شكلها وهي قراءة إظهار البعض وإخفاء البعض الآخر، وتختلف عن قراءة calquee وتعني القراءة من خلال سطح شفاف - [المترجم].

(12) Michail Backtine, Dostoevskii, Turín, Einaudi, 1968, Cf,

== Critique, Paris, avril في Julia Kristeva جوليا كريستيفا بقلم جوليا كريستيفا

بالفولكلور الكرنفالي - ومن هنا مزجه بين البهجة والتقاليد - ويستخدم اللهجة المعاصرة بجدية، لكنه كذلك يبتكر بحرية، ويتلاعب بتعددية النغمات، أي لهجة الكلام. وأرضية هذا النوع الأدبي - الذي كانت لحظاته العظيمة هي الديالوج السقراطي والسخرية المنبئية* -، وأساس هذا النوع هو الكرنفال، العرض الرمزي والتوفيقي الذي يسود فيه «الشاذ»، والذي تتضاعف فيه الاختلاطات والتدنيسات، التمحور حول الذات واختلاط المشاعر، والذي يكون الفعل الرئيس فيه تنويعاً ساخراً، أي تمجيداً يخفى تهكماً. أعياد الإله ساتورن، ومواكب الأقنعة في القرن السادس عشر، الساتيريكون، والبوشيو، وإحتفالات الأسرار، ورابليه، بالطبع، لكن الكيخوته في المقام الأول: تلك أفضل الأمثلة على ذلك الإضفاء للطابع الكرنفالي على الأدب والذي ورثه الباروك الأمريكي اللاتيني الحديث - وليس عبثاً أن نلاحظ أهمية الكرنفال بين ظهرانينا. إن إضفاء الطابع الكرنفالي يتضمن المعارضة بقدر ما يعادل اختلاطاً ومواجهة وتفاعلاً بين شرائح متميزة، وبين أنسجة لغوية متميزة، بقدر ما يعادل تداخلاً في النصوص أو تناسلاً *intertextualidad*. إنها نصوص تقيم في العمل حواراً، عرضاً مسرحياً يكون فيه حملة النصوص - المؤدون الذين يتحدث عنهم جريما Greimas - نصوصاً أخرى، ومن هنا الطابع البوليفوني، الاستريوفوني إذا شئنا أن نضيف اصطلاحاً مستحدثاً لا بد من أنه كان سيعجب باختين للعمل الباروكي، ولكل قانون باروكي، سواء أكان أدبياً أم لا. وبوصفه الباروك مجالاً للحوارية، وللبوليفونية، ولاختفاء الطابع الكرنفالي، للمعارضة وللتناص، (تداخل النصوص) فإنه يقدم نفسه، من ثم، باعتباره شبكة من العلاقات، من الاستشفافات المتتالية لا يكون التعبير التخطيطي عنها خطياً، ثنائي البعد،

de 1967 ==

- يجدر بنا أن نصحح هنا، فباختين ليس شكلياً، بل يحاول، من منطلقات ماركسية إنهاء القطيعة بين الشكلية والنزعة الأيديولوجية - [المترجم].

* المنبئية: نسبة إلى منيوسوس Menippos، الكاتب الإغريقي الساخر (القرن الثالث قبل الميلاد) - [المترجم].

مستوياً، بل حججياً، فراغياً ودينامياً. ويدخل في إضفاء الطابع الكرنفالي (وهذا ملمح مميز المزج بين الأنواع الأدبية، وإقحام غمط من المقال في آخر - رسالة في قصة، وحوار في تلك الرسائل، الخ - أي أن الكلمة الباروكية، كما أشار باختين، ليست مجرد ما يشخص بل كذلك ما يتشخص، وأنها مادة الأدب. وفي مواجهة اللغات المتشابهة لأمريكا - وقوانين المعرفة السابقة على كولومبس - وجدت الإسبانية - قوانين الثقافة الأوروبية - نفسها مزدوجة، منعكسة في أنظمة أخرى، في مقالات أخرى. وحتى بعد أن محتها، بعد أن أخضعتها، بقيت منها عناصر معينة جعلتها اللغة الإسبانية تتطابق مع الأنظمة المناظرة للإسبانية وجدت عملية الترادف، المعتادة في كل اللغات، وجدت نفسها متسارعة إزاء ضرورة توحيد الاتساع الهائل للأسماء، على مستوى السلسلة الدلالية. إن الباروك، الذي هو الوفرة المسرفة، قرن الخصب المترع، السخاء والتبذير - ومن هنا المقاومة الأخلاقية التي أثارها في بعض ثقافات الاقتصاد والدقة، مثل الثقافة الفرنسية - إن السخرية من كل وظيفية، من كل تعقل، هو أيضاً الحل لذلك التشبع اللفظي، ولذلك الامتلاء المفرط trop plein للكلمة، ولسخاء الأسماء بالنسبة للمسميات، لما هو قابل للعدد، لفيض الكلمات فوق الأشياء. ومن هنا أيضاً آلية الدوران حول المعنى فيه، والاستطراد، والحياد آلية التضاعف وحتى تكرار المعنى. إنه الفعل والأشكال التي تبذر، اللغة التي لاتعود من فرط سخائها، تحدد أشياء، بل مسميات أخرى لأشياء، دالات تنطوي على دالات أخرى في آلية دلالية تنتهي بأن تشير إلى نفسها، مبنية نحوها ذاتها وقولب هذا النحو ونوالدها في عالم الكلمات. التنويعات، التعديلات لنموذج تتوجه كلية العمل وتغزله عن عرشه، تشير إليه، تشوّهه، تضاعفه، تعكسه، تعريه، أو تبالغ في شحنه حتى تملاً كل الخواء، كل الفراغ - اللاهائي - المتاحة. ومن كونه لغة تتحدث عن اللغة يتولد السخاء المفرط الباروكي بالإضافة إلى الترادفية، بال «الازدواج» الأولي، وبالتحام الدالات التي يصنفها العمل، والتي تصنفها الأوبرا الباروكية.

بالطبع يكون العمل باروكياً بقدر ما تكون هذه العناصر - أي الإضافة

الترادفية، والمعارضة، إلخ - موجودة في النقاط العقدية لبنية المقال، أي بقدر ما توجه تطوره وتشعبه. ومن هنا يجب التمييز بين الأعمال التي تطفو فوق سطحها شذرات، وحدات دنيا من المعارضة باعتبارها عنصراً ديكورياً وبين الأعمال التي تنتمي بشكل نوعي للنوع الأدبي للمعارضة وتكون بنيتها بمجملها مركبة، ومتولدة مبدأ المعارضة، وبحسب إضفاء الطابع الكرنفالي. (١٣)

ومن أجل تجنب التعميمات السهلة والتطبيق غير المنظم للمعيار الباروكي سيكون من الضروري وضع ترميز لقراءة الوحدات النصية قراءة استشفافية، وسوف نسميها حُزماً Gramas حسب التسمية التي اقترحتها جوليا كريستيفا. (١٤) يجب، إذن، خلق نظام لفك الرموز وللاتقاط، خلق صياغة لعملية فك الرموز للباروك.

وسنخاطر هنا بوضع بعض العناصر من أجل سيميولوجية للباروك الأمريكي اللاتيني.

(أ) التناص (تداخل النصوص) La intertextualidad

سنتناول أولاً إدراج نص غريب في النص، كولاجه (تلاصقه) أو تراكبه في سطح النص، هذا الشكل الأولي للحوار، دون أن يتعدل بسبب ذلك أي عنصر من عناصره، ودون أن يتغير صوته: أي الاقتباس، ثم سنتناول الشكل الوسيط للإدراج الذي يندمج فيه النص الغريب في النص الأول، دون أن يكون قابلاً للتمييز عنه، ودون أن يضع حدوده، أو سلطته كجسم غريب على السطح، بل وهو يشكل السمات الأكثر عمقاً للنص المتلقى ناشراً شباهه، معدلاً بأنسجته جيولوجيته: أي الاستحضار La reminiscencia.

(١٣) عند بورخس، على سبيل المثال، لما كان عنصر المعارضة محورياً، فإن الاقتباسات، المحددة الخارجية للمعارضة، يمكن أن تسمح لنفسها بأن تكون زائفة، ويمكن أن تكون مشكوكاً في صحتها.

(Julia Kristeva, Pour une sémiologie des paragrammes en Tel Quel, num. 29, Paris, 1967) (14)

الاقتباس La cita . يحقق جابريل جارتيا ماركث في مائة عام من العزلة بين إيماءات باروكية أخرى إيماءة من هذا النوع نوع الاقتباس حين بصر، على عكس تجانس اللغة الكلاسيكية، على عبارة مأخوذة مباشرة عن خوان رولفو، ويدرج في الحكاية شخصية من كاربنيتيه - هي بيكتور هوجيس من قرن التنوير -، وشخصية أخرى من كورتاثار - هي روكامادور من رواية الحجلة -، وأخرى من فويتس - هي أرتيميو كروث من رواية موت أرتيميو كروث - ويستخدم شخصية تنتمي بوضوح إلى بارجاس يوسا، ناهيك عن الاقتباسات العديدة من الشخصيات والعبارات، والسياقات - التي تشير في العمل إلى أعمال سابقة للمؤلف. أما الاقتباسات التشكيلية التي يمارسها أنطونيو سيجي Antonio Segui في لوحاته الأخيرة والتي يكسر بها تجانس هذه اللوحات والتي تأخذ أشكال الكولاج، و «الاستعارة»، أو الازاحة، فتأتي من الفن التشكيلي، ومن تنضيد الحروف، والنسخ المختلفة، الخ - ومن مختلف القوانين الخضرية - أسهم، أيد تشير، خطوط من النقط، لوحات عابرة، الخ. لكن الاقتباسات التي تشكل مجمل لوحات حفر المصور هو مبرتو بينيا Humberto Pena فتأتي من مجالات تشكيلة أخرى - أو تقوم في التركيبات التشكيلية بهذه الوظيفة - : لوحات تشريح تقطع رسم جسد بالغ الملاءمة ودقته البالغة في إظهار الأحشاء، وقصص كوميدية مصورة من أمريكا الشمالية تشير في المخ إلى فظاعة العبارة الوليدة.

أما الاقتباسات التي يمكن تبينها في استنساخات اليخاندرو ماركوس Alejan- dro Marcos، ففيها، علاوة على المعارضة، تكرار للمعنى. إن القانون التشكيلي نفسه هو الذي يقوم هنا بدور مجال للاستخلاص، أي بدور مادة قابلة للاقتباس: المنظور، تقابل الضوء والظل، الهندسة، كل العلامات التي تتحد بها المواضع، الفراغ والحجم، والتي استوعبتها العادة، فك الرموز المستخدم خلال قرون عديدة هو نفسه يستخدم هنا لمجرد إظهارها. ويقدر ماتكون تعسفية بقدر ما يكون إظهارها شكلياً. إنها اقتباسات تدرج بالضبط في مجال الباروك لأنها بمعارضتها للقانون الذي تنتمي إليه بتشويهه، وإفراغه، وباستخدامه

بصورة عبثية أو لأغراض تشويهية، لاحتيل إلا إلى اصطناعيتها. لا المسافة تنفع، ولا مقياس الأشياء في المنظور، ولا الحجم: كل شيء «يخفق» هنا، حيث لا تظهر سوى الوسائل الطبيعية بشكل مزيف هذه الوسائل التي نستخدمها للإيهام بها، ومن أجل الخداع، جاعلين السطح المستوي الثنائي البعد للقمماش يظهر مثل «نافذة» أي، مثل فتحة باتجاه عمق ما. إن الاستخدام على طريقة المعارضة للقانون الذي ينتمي إليه عمل ما، تمجيده والسخرية منه - الترويج والانزال عن العرش عند باحثين - في داخل العمل نفسه، هي أفضل الوسائل لكشف هذه المواضع، وهذا الخداع.

ونشير أخيراً في مجال آخر إلى الاقتباسات التي يكسر بها ناتاليو جالان Natalio Galán التركيب المتتابع لمؤلفاته الموسيقية مدخلاً فيها، بصورة مباغتة، بعض الإجراءات المأخوذة من الرقصات المضادة، ومن الألحان الكوبية ومن الأصوات الطبيعية.

الاستحضار. La reminiscencia. إن التقاويم الكوبية من العهد الاستعماري، ولافتات وإعلانات ذلك الزمن، والكتب والوثائق - من أعمال مكتبة الدوريات - موجودة على شكل استحضار - أي بشكل لغة إسبانية حذرة، حديثة الغرس في أمريكا، وذات قاموس كلاسيكي -، في مقاطع معينة من رواية الموقف La situación لليساندرو أوتيرو Lisandro Otero رغم أنها لا تزدهر على سطح النص بل هي كامنة دوماً وتحدد النغمة العتيقة للنص المرثي. ويمثل ذلك استحضار نقوش الأرابيسك، ونوافذ الزجاج الملون وأشغال الحديد الباروكية من العهد الاستعماري، وهذا الاستحضار هو الذي يشكل بنية الطبيعة الصامتة لدى أميليا بيلايث Amelia Peláez، إن الدعائم، أو الهيكل العظمي للوحة إنما تحددها استدارات قضبان الحديد الكريولية واستدارات «انصاف الدوائر» دون أن تبدو تلك الاستدارات على القماش في أي لحظة أكثر من استحضار شكلي يوجه الأحجام، أي يركز أو يطفىء الألوان وفق دوائر أشغال الزجاج المعشق، ويقسم أو يراكب الثمار.

(ب) باطنية النص · La intratextualidad

سنجمع في الفقرات التالية النصوص الاستشفافية التي لاتقدم على السطح الظاهري المستوي للعمل باعتبارها عناصر غريبة عنه aloyenos - الاقتباسات والاستحضارات -، بل تشارك، عن وعي أو عن غير وعي، في فعل الإبداع نفسه لأنها كافلة في الانتاج المكتوب، في عملية وضع الرموز- عملية الوشم - التي تتكون منها كل كتابة. الحزم التي تنزلق، أو يجعلها المؤلف تنزلق بين الطبقات المرئية للسطر، الكتابة داخل الكتابة.

الحُزْم الصوتية. على المستوى نفسه للحروف التي تخلق معنى معيناً على مسار السطر، الثابت، «العادي» للصفحة، توجد تنظيمات أخرى ممكنة لهذه الحروف، لكنها تكون مجرات ممكنة أخرى من المعنى، مستعدة لأن تتحول إلى قراءات أخرى، إلى عمليات فك رموز أخرى، مستعدة لإسعاد اصواتها لمن يود سماعها. إن الأسطر الطباعية المتوازية والمنتظمة - التي تتحدد بمفهومنا الخطي للزمن - تقدم صوتياتها فوينماتها أمام من يريد تجاوزها لتعطى قراءات أخرى شعاعية، معثرة، متراوحة، على شكل مجرات: إنها قراءة لحزم صوتية تطبيقها المثالي هو الجناس التصحيفي anagrama *، وهو العملية التي لامنازع لها لاختفاء الأساء، وللتحكم المخفي والقابل للتخمين من جانب الشخص المؤهل لذلك، عملية المضحكة الموجهة إلى الشخص المفسر، لكنها تطبق كذلك في أشكال الخط caligrama، وفي الكتابة الأوائلية acrostico، وفي الكتابة المتعرجة bustrofedón*، وفي كل الأشكال اللفظية والكتابية لعدم التشكل، ولوجهات النظر المزدوجة والمتعارضة للتكعيبية، وهي الأشكال التي يكون

* anagrama الجناس التصحيفي أي تغيير ترتيب أحرف كلمة ما بهدف تشكيل كلمة جديدة من الحروف نفسها، acrostico هي القصيدة التي إذا جمعت أوائل (أو اواخر) أبياتها شكلت كلمة أو عبارة! وهي كذلك سلسلة الكلمات المرتبة بحيث تكون قراءتها رأسياً مطابقة لقراءتها أفقياً، bustrofedon هي الكتابة التي تبدأ من أول السطر وحين ينتهي السطر تستمر من نهاية السطر التالي وليس من أوله (إذا بدأ السطر الأول من اليمين مثلاً فإن السطر الثاني يبدأ من اليسار حيث انتهى الأول) وهكذا- [المترجم].

تطبيقها الخادع هو الجنس الاستهلاكي *aliteración*. الجنس الاستهلاكي الذي «يصنف» ويبسط، والذي يكشف طيات عمل صوتي ما، لكن لا تتعدى نتيجته كونها إظهاراً للعمل نفسه. وما من شيء، ما من قراءة أخرى تخفي بالضرورة تحت الجنس الاستهلاكي، ولا تحيلنا آثاره إلا إلى ذاتها، وما يخفيه قناعه هو على وجه الدقة حقيقة أنه ليس أكثر من قناع، من صنعة وتسلية صوتية هي غاية ذاتها. ومن ثم، فإنها بهذا المعنى، عملية حشو ومفارقة، أي عملية باروكية.

إن النزعة اللونية، والتلاعب المتسر بالأنسجة في اللغة البرتغالية، والتي استكشفها الشاعر الجونجوري جريجوريو دي ماتوس Gregório de Matos، قد قامت بدور الأسس للوحات الفسيفساء الصوتية في كتاب المقالات - المجلات Haroldo de Liuro de ensaios- Galáxias لهارولدو دي كامبوس Campos، للجناسات الاستهلاكية التي تمتد على طول صفحات متحركة ولا تمل إلا إلى ذاتها، و «العمود الفقري السيمانطيقي» الذي يوحد بينها بالغ الهشاشة مثل:

mesma e mesmirando ensimesma emmimmesmando filipendula
de texto extexto /por isso escrevo cravo no vazio osgrifos dêsse
texto os grafos/as garras e da fábula só fica o finar da fábula o finir
da fábula o/finíssono da que em vazio transvasa o que mais vejo
aqui é o papel que/escalpo a polpa das palavras do papel que ex-
palpo os brancos palpos/...

وفي ثلاثة نمور حزينة Tres tristes tigres، التي يمثل عنوانها جناساً استهلالياً، والتي تحمل إحدى شخصياتها اسم بوستروفيدون Bustrofedón (أي الكتابة المتعرجة)، ينبعث الدافع إلى الكتابة بالضبط من الاهتمام الذي تناله الحزم الصوتية. وإذا كان هذا العمل - مثله مثل عمل كينو Queneau - يبلغ حد كونه عملاً فكاهياً، فهذا بالضبط لانه يأخذ عمل الحزم على محمل الجد.

وقد ذكر كابريرا إنفانتي العبارة الطردية العكسية palindrome* ا:
Dabale Arroz Ala Zorra El Abad . وتذكر تعليقة على عبارة آخر
هذا النوع، مشهورة في كوبا، هي Anita Lavala Tina (**).

الحزم السيمانطيقية Gramas semicos . يمكن فك شفرة الح
السيمانطيقية تحت سطر النص، خلف المقال، لكن لا القراءة المت
لفونيماتها ولا أي توفيق لعلاماتها، لجسدها على الصفحة، يمكن أن يقودنا
إن المدلول الذي يشير إليه المقال الظاهر لم يدع دالاتها تطفو فوق السطح الذ
إنه تعبير إصطلاحي idiom مكبوت، عبارة مبتسرة بصورة آلية في اللغة ا.
وربما لهذا السبب لاتصل إلى الصفحة، عبارة مرفوضة، عاجزة عن الظ
الليل الخالك، في المكعب الأبيض، الذي يستبعدها، في حجم الكتاب
كمونها يقلق أو يثرى بطريقة ماكل قراءة بريئة. إنها تأويل للمدلول،
manteia للمعنى، التقاط لوحدة المعنى .

«مازالوا يذكرون في تلك القرية يوم أن اختاروه ليكون الملك لولو» و
وجع الموت الذي كان قد مر سريعاً فوق خروف ممتدح «من قبل واحد من
الذين ينزلون إلى المديح .

إن التعبير الشعبي - الإصابة بالعين mal de ojo - اللعنة الشريرة التي
الضحية من جراء المديح الذي يكيله لها من يمنع الشر عن غير وعي - «
تحت هذه العبارة من الفردوس . ويقود إلى هذا التعبير الإصطلاحي

* Palindrome: هي العبارة التي تقرأ نفس القراءة من اليسار ومن اليمين، وفي العربية
هذه العبارات نذكر منها، مثلاً، عبارة: قلع مركب بكر معلق- [المترجم].
** علنا نذكر أن في تاريخ الأدب العربي المتأخر، من العهدين المملوكي والعثماني الكثير
أمثال هذه الالاعيب بالكلمات والحروف والقوافي. وثمة أعمال أدبية كثيرة تقوم على
مقامات الحريري وثمة مؤلفات تشمل مختلف العلوم في جداول تقرأ أفقياً في مواضيع وع
مواضيع أخرى. . وقد يكون من الطريف القيام بدراسة مقارنة بينها وبين هذه الأعم
بذكرها الكاتب [المراجع].

مؤشران سيمانطيقيان هما: وجع الموت، وينزلق إلى المديح. إن «الكبت» الذي كثيراً ما يمارسه ليثاماً يبدو لنا غموضياً: إذ أن كل الأدب الباروكي يمكن أن يقرأ على أنه حظر أو استبعاد لمعان معينة من مجال النص - كما عند جونجورا، على سبيل المثال، اسم حيوانات معينة يفترض أن لها لعنة شريرة - يقرر المقال بوضع رموزها باللجوء إلى الطريقة النمطية للاستبعاد: وهي الدوران حول المعنى. والكتابة الباروكية - وهي المقابل للتعبير المتحدث - تجد إحدى دعائمها في وظيفة الإخفاء، أو الحذف، أو بالأحرى في استخدام نويات من الدلالات الضمنية، «غير المرغوبة» لكنها ضرورية، تلتقي عندها سهام المؤشرات indicadores. إن الجناس التصحيفي (الذي تقودنا إليه سيمولوجية للحزم الصوتية) والتعبير الاصطلاحي المكبوت (الذي تقودنا إليه سيمولوجية للحزم السيمانطيقية) هما أسهل العمليات الاستطاردية في الاكتشاف لكن ربما كانت كل عملية لغوية، كل إنتاج رمزي، قابلة للاستحضار أو للاختفاء، فالتسمية لم تعد تعني الإشارة، بل التحديد، أي التدليل على ماهو غائب. وكل كلمة تكون دعائمها النهائية صورة. والتحدث سيكون بذلك مشاركة في طقس الاستطارد، السكنى في هذا الموضع - كاللغة التي بلا حدود - وهذا الطقس هو المشهد الباروكي. الحزم السيتاجماتية * Gramas sintagmaticos. يتضمن المقال، بوصفه تسلسلاً سيتاجماتياً، تكثيف التابع الذي تقيمه القراءة، وعمليات فك الرموز الجزئية والمضطردة التي تتقدم بالتلازم وتحيلنا ارتجاعياً إلى كليتها باعتبارها معنى مغلقاً. هذه النواة للدلالة بين فاصلتين والتي هي معنى الكلية، تتمثل في العمل الباروكي، باعتبارها التحديد النوعي لمجال أكثر اتساعاً، وباعتبارها لصقاً لمادة غائمة لانهائية تدعمها بوصفها مقولة ويقوم العمل بدور «تصنيف» قواعد النحو

* Sintagmaticos - Sytagmaticos بالفرنسية؛ تعبير عن علاقات حضور in Praesentia بين وحدتين لغويتين متحققتين بالفعل، في اللغوية الوصفية أو التصنيفية Taxonomique، وتقابل Paradigmatiques ≡ Paradigmes من (بارادجمات) التي تمثل البعد الرأسي أو التعبير عن علاقات غياب in absentia [المترجم].

لها بوصفها إجراء ضمان وشعار انتباه إلى نوع قائم «أعم»

والممارسة الملخصة في هذا التكرار للمعنى هي التي تتكون من الإشارة إلى العمل داخل العمل بتكرار عنوانه، بنسخه ملخصاً، بوصفه، وذلك باستخدام أي واحدة من الطرائق المعروفة للإسقاط في الهاوية *Mise en abime*! وينسى أولئك الذين يكررون المعنى أنه لو كانت تلك الطرائق فعالة عند شيكسبير أو عند فيلاسكيث، فهذا يعود بالضبط إلى أنها لم تكن كذلك على مستواها. والأمراً هنا كما يشير ميشيل فوكو Michel Foucault، هو تمثيل مضمون أكثر اتساعاً من المضمون المصور صراحة، (وبالأخص، في حالة الوصيفات *Las Meninas*)، وأكثر اتساعاً من مضمون «التمثيل» (١٥)، إن العمل داخل العمل، المرأة، الإسقاط في الهاوية *mise en abime*، أو «الدمى الروسية» قد تحولت إلى مهارة فظة، إلى لعب شكلي لا يشير إلى أكثر من موضوعة ولم يتبق شيء من دلالتها الأولية.

أما شكل «تكرار المعنى» المتمثل في الحزم السينمائية فهو أقل وضوحاً. هنا نجد أن «المؤشرات»، الحاضرة في تسلسل التتابعات أو في التعقيدات الداخلية لها، وفي الوحدات الأكبر والأشمل للمقال، لا تشير إلى أي عمل آخر، وبالطبع لا - في تكرار معنى ساذج - إلى العمل نفسه، بل إلى القواعد النحوية التي تدعمه، إلى القانون الصوري الذي يقوم لها بعمل اللحام، بعمل المرتكز النظري، إلى الصيغة المعترف بها والذي يدعمها بوصفها ممارسة لعملية اختلاف. وبذلك تسبغ عليها «نفوذها» وفي آدم بوينوس آيرس Adam Buenosayres فإن ليوبولدو ماريشال Leopoldo Marechal تعديل لأوسع الوحدات في المقال وفق ما يجسدها يؤكد إنتهاءه إلى فئة «الكتابة / الأوديسية». بالطبع تكون البنية الأولية للتتابع هنا هي المطروحة لدى جويس، وهي التي يحيل «نفوذها»، بقدر ماهي نموذج، إلى كل التقاليد الهوميرية، وهي تقاليد حكاية

(15) Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México Siglo XXI editores, 1968, p. 25.

يكون محورها المتعامدان هما «الكتاب بوصفه رحلة والرحلة بوصفها كتاباً». لكن الفئة categoria لا تصبح صريحة أبداً بل تتحدد فقط أكثر شباكها اتساعاً، يتحدد عالم يتمدد وتأخذ نقاط الحدث فيه (والتي تحدد إعادة اتصال التتابعات وتنسيقها) في تجسيد مسارات ممكنة: قراءات مدينة من المدن يوم كامل من الأيام، كتاب - رحلة يقيم لدى كتابته هذا المعنى «بطريقة مأكرة»: فكل معنى هو مسار. ومماثل ذلك: الوحدات الكبرى في المقال المسرحي التي تقوم في إخراج الفريدي وودريجت آرياس Alfredo Rodriguez Arias - في إلهة Goddess الخافييه أرويويلو Javier Arroyullo أو في دراكولا Dracula لرودريغت آرياس نفسه - بدور إحداثيات مجال خارج عن التمثيل تتضمنه بدءاً من بعدها وأولويتها. لكن في هذه الحالة فإن قانون النفوذ - الذي سيكون ذلك الذي تقيمه المواقف المسرحية الصريحة - تجري الإشارة إليه بصورة سلبية. في هذا الإخراج، إذا كان احتجاز الإيماءات يؤكد مواقف محورية معينة - وهي تلك التي تكون معجم «ماهو مسرحي» في التقاليد البرجوازية: من رسائل تحمل تصريحات بالحب، وشخصيات تدخل إلى المشهد حين يتم إعلان أنه في انتظارها، وكوارث مسلسل، وأنباء تؤدي بغتة إلى النهاية السعيدة happy end - فإن ذلك بالضبط من أجل تأكيدها باعتبارها حرفاً ميثاقاً، والإيماء بها إلى حد التهكم باستخدام طريقة التصوير البطيء أو «بتعكيرها» بموسيقا مصاحبة مناقضة - فرسائل دراكولا تقرأ على أرضية من موسيقا البوب - من أجل الاستفادة بها من جديد بقدر ما تكون نويات طاقة مسرحية، وإصطلاحات أكيدة، تاريخية بشكل راسخ ويستخدم القانون هنا بقدر ما يكون موقعاً مشتركاً، وهكذا تتحول علاماته إلى نماذج تستعيد المفاصلة عند انتقادها. ليس الأمر، إذن، أمر مسرح فكاخي لاثكون موضوعات السخرية السهلة فيه مجرد اقتباسات بسيطة من مسرح البولفار، بل صياغة في عبارات صريحة لقواعد نحوية تكون صياغتها التهكمية التي تظهرها في مبالغتها وتشوهاها، مستفيدة منها هي ذاتها في الوقت الذي تفرض فيه عليها رقابة تتوجها وتعزلها عن العرش في مجال المشهد الكرنفالي لدى

رودريجيث آرياس، أي أنها تستخدمها من أجل امتداحها والتهكم منها في آن واحد، مثلما تفعل بالمعجم الذي يسبق كل فنان باروكي .

٤ - النتيجة

(أ) الشبقية .

المجال الباروكي هو مجال الوفرة المفرطة والتبديد . وعلى عكس لغة التواصل الاقتصادية المنتقشة التي تتلخص وظيفتها - في أن تخدم كمركية لمعلومة ما -، تستمتع اللغة الباروكية بالإضافة إلى ذلك بالإفراط، وبالفقدان الجزئي لموضوعها أو بالأحرى، بالبحث، المحبط بحكم تعريفه، عن الموضوع الجزئي objeto parcial . ويمكن تحديد «موضوع» الباروك : فإنه ذلك الذي يسميه فرويد، وفي المحل الأول ابراهام Abraham، باسم الموضوع الجزئي : ثدي الأم، الغائط - ومعادله المجازي : الذهب، المادة المقومة والمركز الرمزي لكل ماهو باروكي -، النظرة، والصوت، (١٦) الشيء الغريب دوماً عن كل ما يستطيع الإنسان فهمه، التمثل أو الاستيعاب في التمثل (se) assimilar الآخر وللذات، الترسب الذي يمكننا وصفه بأنه الغيرية Iteridad (a) (١٧)، لكي نؤكد في المفهوم إسهام لاكان Lacan، الذي يسمى هذا الموضوع على وجه الدقة باسم (a) .

إن الموضوع (a) بقدر ماهو كمية مترسبة، فإنه بالمقدار نفسه كذلك سقوط، وفقدان أو تباين بين الواقع (أي العمل الباروكي المثيري) وبين صورته الشبحية (التشبع بلا نهاية، الانتشار الخائق، الرعب من الفراغ horror vacui الذي يسود المجال الباروكي . والإضافي ذلك الحلزون الآخر أو ذلك «الملاك الآخر الإضافي الذي يتحدث عنه ليثاما - يتدخل كإقرار بالإخفاق : الاخفاق

(١٦) النظرة والصوت : يضيف لاكان هذين الاثنين إلى الموضوعات الجزئية التي حددها فرويد؛

انظر Curso sobre de objeto (a), in editoen la Ecole Normale.

(١٧) حول Iteridad (a) والعلاقات بين A و (a)، انظر؛

Moustafa Safouan, en Quest - ce que le structuralisme ؟ مصطفى صفوان : في ما

هي البنائية؟

الذي يعني وجود موضوع لا يمكن تمثيله، ويرفض عبور خط الغيرية Alteridad (A و: هي علاقة ثنائية المعنى مع (a)، أليس Alicia (a) التي تزجج Alicia لأن هذه الأخيرة تتمكن من جعلها تمر من الجانب الآخر للمرأة.

ولا يتضمن الاقرار بالاختفاق تعديل المشروع، بل على النقيض، يعني تكرار الإضافي، وهذا التكرار المستحوذ لشئ بلا جدوى، (يفرض أنه لا يمكن أن يقبل إلى الهوية المثالية للعمل) هو ما يحدد الباروك باعتباره لعباً، في مقابل تحد العمل الكلاسيكي باعتباره عملاً. إنه التعجب الذي لا يخطئ والذي يبعث كل ترقب. لدى تشوريجيرا Churriuguera أو لدى الأليخادينو Aleijadinho، وفي كل مقطع من جونجورا أو ليشاما، وكل فعل باروكي، سواء انتمى إلى التصوير أو إلى فن صناعة الحلوى: فجملة «ياله من جهد!»، تتضمن صفة لا تكاد تختفي هي: «ياله من جهد ضائع!»، ياله من لعب وتبديد، ياله من مجهود دون وظيفة! إنه الأنا الأعلى للإنسان الصانع homo faber، الكائن - من أجل - العمل الذي يعلن عن نفسه هنا متحدياً المتعة، شقية الذهب، البهاء، الإفراط، اللذة، لعب، وضياح، وتبديد، ولذة، أي شقية بقدر كونه نشاطاً هو دائماً نشاط لعبي، وليس أكثر من معارضة لوظيفة إعادة الانتاج إنه تجاوز لما هو مجد، وللمحوار «الطبيعي» للأجساد.

في الشقية، تبدى الاصطناعية، يتبدى ما هو ثقافي، في اللعب بالموضوع الضائع، وهذا اللعب غايته في ذاته وهدفه ليس توصيل رسالة - هي رسالة عناصر إعادة الانتاج في هذه الحالة - بل التبديد بغرض اللذة. ومثل البلاغة الباروكية، تتمثل الشقية بوصفها الانقطاع الكامل للمستوى الاشاري المباشر، والطبيعي للغة - الجسمية -، مثل الشذوذ الذي يتضمن كل مجاز، كل صورة. وليس مصادفة تاريخية أن يطالب القديس توماس، باسم الأخلاق، باستبعاد كل الصور من المقال الأدبي.

(ب) مرآة.

إذا كان اللعب الباروكي يساوي صفراً بالنسبة لمنفعته، فليس الحال كذلك

بالنسبة لبنيتها . فليست هذه مجرد مظهر بسيط وتعسفي ومجاني ، ليست شيئاً لا مبرر له ولا يعبر عن نفسه إلا لنفسه ، بل على العكس ، فإنها انعكاس يلخص ما يلفها ويتجاوزها ، انعكاس يكرر قصده - بأن يكون كلياً وتفصيلياً في آن واحد ، لكنه لا يفلح في التقاط اتساع اللغة التي تطوقه ، لا يفلح في تنظيم الكون ، مثله في ذلك مثل المرأة التي تركز وتلخص لوحة الزوجين أرنولفيني Arnolfini لفان آيك Van Eyck ، أو مثل المرأة الجونجورية «رغم أنها مقعرة فهي أمينة» : فثمة شيء فيها يقاومها ، يعارض دكتتها ، ينكر صورتها .

لكن هذا الوجود غير المكتمل لكل ماهو باروكي على مستوى التزامن (السينكرونية) لا يمنع تنوع الباروك من القيام بدور الانعكاس الدال على نوع معين من الدياكرونية (ان لم يسهل بالعكس ذلك بحكم اعادة الضبط الدائمة)) هكذا يظهر الباروك الأوروبي والباروك من العهد الاستعماري الأمريكي اللاتيني الأول بوصفهما صوراً لكون متحرك وغير متمركز - كما رأينا - لكنه متناغم ، إنها يتكونان كحاملين لانسجام ما : ذلك الانسجام الذي يأتي من التجانس ومن ايقاع اللوجوس (الكلمة) الخارجي الذي ينظمها ويسبقها ، حتى اذا كان ذلك اللوجوس يتسم بلا نهائية ، وبعدم استنفاد انطلاقه . ان نسبة ratio المدينة الليبنتزية تكمن في لانهاية النقاط التي يمكن النظر إليها منها ، وما من صورة يمكن أن تستنفد هذه اللانهاية ، لكن البنية يمكن أن تحتويها بالقوة ، أن تشير إليها باعتبارها امكانية - مما لا يعني القول أن بإمكانها أن تدعمها بوصفها راسباً . وهذا اللوجوس يحدد بنفوذ وتوازنه المحورين المعرفيين لقرن الباروك : الرب - الفعل ذي القدرة اللانهاية - الجزويتي ، ومجازه الأرضي ، الملك .

وعلى النقيض من ذلك ، يعكس الباروك الراهن ، الباروك الجديد بصورة بنيوية التنافر ، انقطاع التجانس ، انقطاع اللوجوس بوصفه مطلقاً يعكس الافتقاد الذي يشكل أساسا المعرفي . باروك جديدة عدم التوازن الانعكاس البنيوي لرغبة لا يمكنها أن تبلغ موضوعها ، رغبة لم ينظم اللوجوس من أجلها سوى شاشة تخفي الافتقاد والنقص . لم تعد النظرة مجرد لانهاية : كما رأينا ،

بوصفها موضوعاً جزئياً تحولت إلى موضوع ضائع . والمسار - الواقعي أو اللفظي - لم يعد يقفز فوق تقسيمات لا تخصي ، إذ أننا نعرف أنه يحاول هدفاً يقلت منه دائماً ، أو بالأحرى ، إن هذا المسار قد قسمه هذا الغياب نفسه الذي يتحرك المسار حوله . الباروك الجديد : إنه انعكاس مفتت بالضرورة لمعرفة تعرف أنها لم تعد مخلقة على ذاتها «بهذوء» . إنه فن العزل عن العرش والمناقشة .

(ج) ثورة .

إن العبارة الباروكية الجديدة غير المضبوطة سيتاجماتياً بفعل تلقيها عناصر غريبة متنافرة ، بفعل المضاعفة حتى «فقدان الخيط» للصيغة التي لاحدود لها للإخضاع ، هذه العبارة الباروكية الجديدة - عبارة ليثاماً - تبين في عدم صحتها أي في (الاقتباسات الزائفة ، و«الاقحامات» غير الموفقة من لغات أخرى إلى أخرى) ، وفي عدم «سقوطها على قدميها» وفي فقدانها للتآلف ، تبين بذلك كله فقداننا للماوراء ailleurs الفريد ، المتناغم ، المتآلف مع صورتنا ، وباختصار مع اللاهوتي فينا .

إنه باروك يقيم بانقلابه ، بسقوطه ، بلغته التصويرية ، وأحياناً بلغته الصريرية ، المتعددة الألوان والفوضوية ، يقيم مجازاً لتحدي الكلية المتمحورة حول المنطق والتي شكلت حتى الآن بنيته وبنيتها بدءاً من تباعده ونفوذه ، إنه باروك يرفض كل تأسيس ، ويقيم مجازاً للنظام الخلافي ، وللآلهة التي تجري محاكمتها ، وللقانون الذي يتم تجاوزه . إنه باروك الثورة .



الفصل الثالث أزمة الواقعية

رامون شيراوا*

Ramon Xirau

١ - الأنماط المختلفة للواقعية الأمريكية اللاتينية

إن التأكيد على أن أزمة الواقعية في الآداب الهسبانو-أمريكية المعاصرة هو قول صحيح إلى حد كبير؛ لكنه كذلك قول غامض إلى حد كبير. فماذا نفهم من الواقعية؟ ومنذ متى توجد -إذا كانت توجد. أزمة للواقعية؟ وهل الأمر أزمة أم تجديد هو، في آن واحد، عودة إلى أشكال تعبيرية-أشكال الباروك، على سبيل المثال- شديدة النمطية بالنسبة للآداب الهسباني عموماً وللآداب الهسبانو-أمريكي على وجه الخصوص؟

لا يمكن إنكار وجود واستمرار تقاليد واقعية ممتدة في الآداب الإسبانية والأمريكية اللاتينية. والحديث بالطبع، يدور حول الواقعية التي تظهرها الصور الأرضية والمتجسدة لنشيد سيدي Cantar del Mio ، والتي توصلها إلى مداها الأقصى الرواية الحرافيشية* - وقد ظهرت متأخرة بعض الشيء في أمريكا في أعمال كونكولوركورفو Concolororvo وفرناندث دي ليزاردي Fernan-

(*) كاتب وفيلسوف مكسيكي (ولد في برشلونه ١٩٢٤) من أعماله الأساسية: معنى الحضور (مكسيكو ١٩٥٣)، ثلاثة من شعراء العزلة (مكسيكو ١٩٥٥)، مدخل إلى تاريخ الفلسفة (مكسيكو ١٩٦٤)، كلمة وصمت (مكسيكو ١٩٦٨)، طبيعة الرجل (بالاشتراك مع ايريك فروم) (نيويورك ١٩٦٨)، مدن (مكسيكو ١٩٧٠)، اوكتافيو باز: معنى الكلمة (مكسيكو ١٩٧٠)، شعر أيبيري-أمريكي، إثنا عشر بحثاً (مكسيكو ١٩٧٢)، وهو أستاذ في الجامعة الوطنية المستقلة في مكسيكو.

** الرواية الحرافيشية أو العيارية ، هنا وفي بقية الكتاب، ترجمة للكلمة الإسبانية Picaresca ويعني الروايات التي تدور حول المشردين والأفاقين. [المترجم].

dez de Lizardi -، والتي تتبدى على طول التعبيرات الاجتماعية في المسرح الإسباني في القرنين الذهبيين. لكن الواقعية الهسبانية للقرنين الذهبيين، رغم أن بها قدراً كبيراً من العنصر الاجتماعي، ليست أبداً تحليلياً اجتماعياً. إن بها القليل جداً من العنصر السيكولوجي وليس بها شيء من العنصر البيولوجي بالمعنى العلمي للكلمة. هذه الواقعية الجسدية والمتجسدة - والموجودة أيضاً في صوفية القديسة تيريسا - كثيراً ما تتخطى حواجز المصدقية Verosimilitud التي كان يقرها كتاب فرنسا الكلاسيكيون. فالتحقق والمصدقية لا يتمتعان إلا بأهمية ضئيلة جداً في الأدب الهسبانية للعصر الكلاسيكي. وبالفعل، ففي إطار الأدب الواقعي والمدعش، والصريح بقسوة في بعض الأحيان، يوجد في أحيان كثيرة نوع من الرغبة في انتهاك الواقع وفي تجاوزه. السيد El Cid واقعي ومتعين؛ لكن لا يجب أن ننسى أنه يكسب آخر معاركه، بعد أن أصبح بطلاً أسطورياً، بعد موته. وسانشوبانثا Sancho Panza متعقل لكنه يلتقط بسهولة عدوى تحليلات وحلم الدون كيوخوته. وسانتوس فيجا يقص الحياة المحسوسة لسهول البامبا لكنه يغني قبل كل شيء. ونعرف من أسكاسوبي Ascasubi أن سانتوس فيجا ولد «مغنياً لدرجة أنه مات وهو يغني». والحقيقة أنه في تقاليدنا تتبدى أحياناً كثيرة واقعية للتجسيدات - ومن ثم تنتمي إلى التقاليد المسيحية - لكن ليس من المؤلف وجود واقعية للحقائق، كذلك تتعذب وتنزف صور المسيح الإسبانية وصور المسيح الشعبية المكسيكية، إلا أن عذابها وموتها رمزان متجسدان أكثر من كونها شيء حقيقي.

لكن هل هذا هو الشكل الوحيد للواقعية الذي يظهر المرة بعد الأخرى في آدابنا؟ بالطبع يجب أن تكون الإجابة على هذا السؤال بالنفي. فمنذ القرن الماضي يولد نمط جديد من الواقعية، هي واقعية مستمدة إلى حد كبير من فرنسا، وتقوم على الحقائق على وجه الدقة. والحديث هنا عن واقعية بلزك، وديكنز وزولا، ومن المؤلف أن نجد هذا النوع من الواقعية راجعاً إلى أصل اجتماعي وسيكولوجي ليتحول أحياناً إلى تحليل للعادات وإلى مذهب عادات. كذلك نجد

أن المدرسة الواقعية، في فرنسا أساساً، مرتبطة بالتيارات الفلسفية للعصر، فأوجوست كونت Auguste Comte معاصر لبلازك، وزولا، الطبيعي، معاصر للمرحلة البيولوجية من الوضعية.

ومن المعروف أن أوجوست كونت كان يفكر في تطور البشرية بدءاً من حقبة لاهوتية- وهي كلمة تعني في أعماله حقبة «سحرية»- إلى أن يصل، عبر الحقبة الميتافيزيقية إلى الحالة الوضعية، حقبة العلم، والتقدم والسعادة البشرية. وبصورة مماثلة كان فريزر Frazer يعتقد أن تطور الحضارات يتبع على الدوام إيقاعاً واحداً ونموذجاً واحداً من السحر إلى الدين، ومن الدين إلى العلم، وهكذا ليس صدفة أنه في اللحظة نفسها التي كان فيها كونت يحاول تأسيس «فيزياء اجتماعية»، هي أم علم الاجتماع، كان بلازك يكتب، في الكوميديا الإنسانية، «تاريخ مجتمع» (رسالة إلى هيوليت كاستيل Hyppolite Castille، في الأعمال الكاملة، XXII، ص ٣٦١).

وتكفي أسماء بنيتو بيريث جالدوس Benito Pérez Galdós، وليوبولدو آلأس Leopoldo Alas، وبيريدا Pereda في إسبانيا، أو مانويل باينو-Manu el Payno، وفيثنتي ريفا بالاثيو Vicente Riva Palacio، ورافاييل دلجادو Rafael Delgado، وإميليو راباسا Emilio Rabasa في المكسيك، وألبرتو بليست جانا Alberto Blest Gana في تشيلي، وتوماس كاراسكيّا Tomas Caasquilla في كولومبيا، تكفي هذه الأسماء لتوضيح نفوذ هذا النوع من الواقعية الأوروبية، الفرنسية أساساً، في آدابنا.

لأشك أن التقاليد الواقعية ذات الطابع الاجتماعي، أوالسيكولوجي أو الطبيعي، خصوصاً في أمريكا اللاتينية، هي تقاليد ذات استمرار قصير نسبياً وذات مدى قصير نسبياً. وبالفعل فإن الواقعية تدخل في أزمة منذ مارتى Marti، وجوتيريث ناجيرا Naguera، وروين داريو، وذلك في ذروة الفترة الواقعية. فالمحدثون لا يبحثون عن وصف ولا عن تحليل للواقع الاجتماعي. بل يبحثون عن تناغم لا بد من تعريفه، مع قدم داريو، ابتداءً من تقاليد مزدوجة. يكتب

داريُو: «إذا كان ثمة شعر في أمريكانا، فإنه موجود في الأشياء العتيقة: في بالينكي Palenke وأوتاتلان Utatlan، في الهندي الأسطوري وفي الإنكا الحسي والريق، في موكتزوما Moctezuma العظيم ذى العرش الذهبي «؛» إنني أسأل عن جونجورا gongora النبيل وعن أقواهم جميعاً، الدون فرنيسكو دي كيفيدو إي فييجاس Francisco de Quevedo y Villegas « وبصرف النظر عن التقاليد الرمزية الفرنسية (وفي داخلي أقول: فيرلين...)» كان داريُو يبحث في هذه «الكلمات التمهيدية» ذات النثر الدنس عن جذرين: الجذر الهندي والجذر الباروكي الإسباني.

إن الواقعية بالتأكيد - وخصوصاً في الرواية وبدرجة أقل أهمية في المسرح - تنتعش في القرن العشرين. والشكل الأعمق للواقعية الجديدة، المرتبطة في المكسيك بالرسم الجدارية لدييجو ريفيرا Diego Rivera وخوسيه كليمنتي أوروثكو Jose Clemente Orozco، هو الروايات المكسيكية لثورة ١٩١٠. وهي روايات تدور بمجملها حول الثورة، رغم أنها ليست دائماً روايات ثورية لا في الشكل ولا في المضمون. وأشهر، بالطبع، إلى الأعمال التي كتبها ماريانو أثويلا Mariano Azuela - أساساً رواية أناس الحضيض Los de abajo -، ومارتين لويس جوتمان Martín Luis Guzmán - النسر والأفعى، وظل الزعيم، وذكريات بانشويًا -، والرواية المفزعة والمتعة لكشافير ايكازا Xavier Icaza - بانشيتو تشابابوتي -، والرواية الوثائقية ذات النزعة الأهلية لجريجوريو لوبث أي فوينتس Gregorio López y Fuentes - الهندي، ورواية النعومة الكلاسيكية لرافاييل مونيث Rafael F. Munoz - المدفع لباتشيمبا -، وإلى العمل الروائي والمسرحي لماورثيو ماجدالينو Mauricio Magdaleno - المسرح الثوري المكسيكي. كذلك أشير إلى المسرح ذى الطابع الابسيني*، الذي

(*) نسبة إلى الكاتب العالمي هنريخ إبسن H. Ibsen (١٨٢٨ - ١٩٠٦) ومسرحياته ذات طابع فلسفي اجتماعي منها بيت اللعبة والبطلة المتوحشة. (المراجع).

يقع بين الطبيعة والفاثنازية للكاتب العظيم صامويل آيشيلباوم Samuel Eichelbaum في الأرجنتين أو، أحدث من ذلك، إلى المسرح الجدالي، الذي يقع بين الوثائقي والسياسي، لرودولفو أوسيجلي Rodolfo Usigli في المكسيك. وأشير، أخيراً، إلى الرواية ذات الهدف الثوري التي تجد أفضل ممثليها في شخص الاكوادوري خورخي إيكازا Jorge Icaza - هواسيونجو، وفي الشوارع، أو البيروي ثيرو أليجريا - الأفعى الذهبية، والعالم ضيق وغريب.

لكن، رغم القيمة، سواء الأدبية أو الوثائقية، لهذه المجموعات الثلاث من الكتاب، فإن الواقعية ليست هي الحركة الرئيسة في الآداب الأمريكية اللاتينية، مثلما هي ليست هي الحركة الرئيسة في فن التصوير الأمريكي اللاتيني، ابتداءً من سنوات الثلاثينات - ولتذكر تامايو Tamayo، ولام Lam، وماتا Mata، ولتذكر كذلك من هم أحدث منهم، موراليس Morales وفرناندث مورو ولتذكر كذلك من هم أحدث منهم، موراليس Morales وفرناندث مورو Ferandez Muro وإيرار Yrrará za bal، وفرنيسكو توليدو سوتو Francisco Toledo Soto، وكوسونو Kusuno، وكثيرين غيرهم. وما يسود منذ العشرينات والثلاثينات هو أدب يبحث عن واقع «آخر» دون أن يقاطع بسبب ذلك الواقع الذي ولد فيه (١).

ويمكن الاعتراض، بقدر كبير من مظاهر المصادقية، بأننا إذا كنا نشير إلى الواقعية فيجب أن ندرج ضمن تيار معين من تيارات الواقعية الكتاب الثلاثة العظام لأوائل القرن الحالي. أنكون قد نسينا ريفيرا Rivera وجويرالديس Giiraldes، وجاييجوس Gallegos، على هذا السؤال نجيب بسؤال آخر: إلى أي مدى يكون هؤلاء كتاباً واقعيين؟ إن من يبدو من بين الثلاثة أنه يقترب من واقعية محلية، ووطنية وتترع نحو مذهب العادات هورومولو جاييجوس. لكن

(١) مثلاً لا يمكن فهم بقطة فينغان Finnegan's WaKe لجويس، بشكل كامل بدون معرفة معينة بالحياة في دبلن وبالتقاليد الأيرلندية الأقدم.

بدرو إنريكيث أورينيا Pedro Henriques Urena قد أوضح بالفعل أن الموضوع المحورية لـ دونيا باربارا Dona Barbaral هي موضوعية النضال ضد «الطبيعة البدائية». «التي تجعل الإنسان بدوره كذلك». في رواية الغناء الواضح Contaelaro كما يكتب إفريكيث أورينيا - نجد أن الكاتب يبدي ثقة أكبر في انتصار الإنسان على أعدائه البكم، وعلى تجاوزاته الخاصة» (التيارات الأدبية في أمريكا الهسبانية، Las corrientes literarias en La América hispana, Fondo de Cultura Económica, México, 1949) إن جاييجوس يواجه، دون شك، واقعاً طبيعياً واجتماعياً لكن الأمر كثيراً ما يتعلق بواقع يميل إلى أن يتحول إلى رمز. ويجب أن نتفق مع أ. أندرسون إمبرت E. Anderson. فلوريت E. Florit حين يقولان، عند وصف أسلوب ومعنى عمل جاييجوس، «ثمة تناقضية تظهر في موضوعات رواياته... كما تظهر في الهجوم المزدوج لأسلوبه: الانطباعية الفنية والواقعية الوصفية» الأدب الهسبانو - أمريكي: Literatura Hispanoamericana, Nueva York, Holt, (Rineharte Winston, 1960).

أما خوسيه إيوستاسيو ريفيرا Jose Eustasio Rivera، وهو شاعر بقدر ما هو روائي، فيخلق في الدوامة واقعاً دغلياً وبدائياً - هو البطل الحقيقي للعمل - تنشأ قوته، في المقام الأول، من القوة المجازية والخيالية للمحمة شعرية، واقعية ورمزية.

أما عمل ريكاردو جيرالديس Ricardo Guiraldes، الذي تظهر فيه تأثيرات مدارس الطليعة الأوروبية، فمختلف تماماً. إلا أن نزعة الأوروبية لا تباعد بينه وبين جذوره الأرجنتينية الواضحة. وفي راوشو Raucha، يبدو جيرالديس، في المحل الأول، رومانسياً، ويكاد يكون من أتباع روسو Rousseau. ومن المهم أن نلاحظ أن جيرالديس يستخدم في هذه الرواية الريف والمدينة بوصفها رمزين للمعارضات: الخير والشر، الحرية والجنون، السلام والعذاب. لكن يبدو لي أن سمة ثابتة ذات أهمية كبرى تبدأ في الظهور

ابتداءً من راوشو : هي سمة الدورات . وليس من قبيل المبالغة القول إن راوشو، وشايمাকা Xaimaca، و دون سيجوندو سومبرا Don Segundo Sombra هي روايات دورات على نحو معين . ففي راوشو نمّر من حياة الطفولة والبراءة في الريف إلى المدينة إلى باريس لنعود إلى براءة الأرض الأرجنتينية . وهناك دورة مماثلة، رغم أنها أكثر حنيناً، في الرحلة إلى جامايكا .

وإذا اقتبسنا من بورخس وبيوي كاساريس Bioy Casares فإننا في دون سيجوندو سومبرا نجد أن «الجاوشو قد أصبح حزينا من الناحية العملية» (تصدير للشعر الجاوشوي، (طبع صندوق الثقافة الاقتصادي . مكسيكو (١٩٥٥) Prologo a Poesia gauchesca, México, Fondo de Cultura Economica, 1955). لقد تراجعت الحياة الجاوشوية أمام الحياة الحضرية والحياة الصناعية . ودون سيجوندو سومبرا ينتمي إلى الفترة المنقرضة تقريباً للحياة الجاوشوية ولكن من هو هذا الجاوشو الذي يحمل اسم «سومبرا»؟ ما من شك في أن جيرالديس حاول أن يجعل من دون سيجوندو كائناً مثالياً، نصفه خيال، ونصفه واقع . لكن في رواية جيرالديس شيء أكثر من ذلك . لقد ألح ثيرو أليجريا إلى أن الرواية هي حكاية فكرة أكثر منها حكاية رجل . وتفسير اليجرباليس مقبولا تماماً . فالواقع أن دون سيجوندو يتحول إلى رمز، دون أن يكف عن كونه رجلاً . إنه رمز علاوة على كونه فكرة، وفكرة علاوة على كونه رمزاً . وحين يكتب جيرالديس أن الموضوع هو فكرة أكثر منه رجلاً فإنه لا يشير إلى رمز أو إلى كيان مجرد، بل يشير إلى حقيقة أن الصبي حين يرى دون سيجوندو للمرة الأولى، يراه لحظة واحدة، ويبدو له الدون سيجومدو كائناً جديراً بالاعجاب، وليس كائناً مجرداً من الجسد . والحقيقة أن دون سيجوندو هو نموذج حياة أخلاقية . إنه صموت، قليل الكلام، تهكمي بعض الشيء، لقد كان دون سيجوندو «يفهم الحياة» .

في شايمাকা كتب جيرالديس : «اليوم هو الأبد» . وفي دون سيجوندو

* Sombra : تعني الظل وسيجوندو Segundo تعني الثاني - [المترجم] .

سومبرا تعود الموضوعة المحورية لتصبح هي الزمن . وحين تنفصل الدورتان الكبيرتان - الصبي ومعلمه - في نهاية الرواية نعرف ما إذا كنا قد فهمنا الدروس جيداً، أن اليوم هو الأبد . فالصبي ، حين يتبع الظل الأبدى لدون سيجوندو، قد تعلم كيف يكون رجلاً بالدخول في علاقة مع الحياة المفتوحة للحقول . وحياته الجديدة كمزارع لا يمكن ان تغير الوجود الداخلي الذي تعلّم أن يكونه . إن الدون سيجوندو سومبرا ، القابل للتحديد في المكان والزمان ، يتجاوز الظروف التي يتطور فيها بتحوّله أساساً إلى عمل ذى طابع أخلاقي .

٢ - التأكيد على ما هو خيالي وما هو فانتازي :

خلال السنوات الأولى للحرب العالمية ولدت أوروبا حركات الانقطاع الكبرى ، ما سماه أوكتاڤيو باث مراراً «تقاليد الانقطاع» ، وما سماه هارولد روزميرج Harold Rosemberg بصورة أكثر ملاءمة «تقاليد الجديد» ، الدادية ، والمستقبلية والبيان المستقبلي ، والسوريالية والبيان السوربالي الأول ، ومذهب السمو ، ومذهب الحذبة في الآداب الإسبانية ، وبعدها على الفور في الآداب الأرجنتينية . وليس ضرورياً أن نعود إلى وصف هذه اللحظة التي شهدت حقاً ميلاد آدابنا من جديد . البحث عن وحدة المعارضات في اللاوعي - الحضور الواضح للرومانسية الألمانية في السوربالية - ، والحاجة إلى تأكيد الكاتب أو الفنان عموماً باعتبارهما مبدعين مطلقين . تتوالى الحركات المختلفة - وأحياناً المودات المختلفة - بصورة تثير الدوار وبحركة متسارعة تصل إلى التعبيرات الفنية الأحداث وأحد الجوانب الأساسية لسلسلة المدارس ، والمدارس الفرعية ، و«المذاهب» المختلفة ، هو معنى الزمن . يصبح معنى المستقبل أكثر حدة كما في جزء كبير من الحياة الحديثة ويتأثر التكنولوجيا الجديدة على الفن وعلى الآداب . والحالة الحذبة لهذا التوقير للمستقبل - وهي أيضاً حالة غموضيّة لنفي المستقبل - هي الحالة التي تبيّن المستقبلية حين تبحث عن «السرعة الكلية الوجود» لتجد ، في أعمال مارينيتي Marinetti ، وكارّا Carrà ، وبوتشيني Boccioni ، أن السرعة المطلقة هي السكونية (الاستاتيكية) الفائقة . . .

وترى في أمريكا اللاتينية أصداء الحركات التي تبدأ في أوروبا حتى تكتسب ظلالها وتوجهاتها الخاصة: الإبداعية والحدية، ومذهب الصرير... وفيها جميعاً عناصر من اللعب. وعند أفضل الممثلين لكل واحدة منها يوجد إحتياج عميق لخلق حقائق جديدة تتجاوز العالم اليومي. كثيرون هم الكتاب العظام الذين يظهرون خلال اعوام العشرينات ومعهم يولد - إذا نظرنا إلى وحدة الهدف والأسلوب للكتاب الإسبان والأمريكيين اللاتين في المقام الأول - قرن ذهبي جديد لأدبنا. وفي أمريكا - الهسبانية يشارك في حركة التجديد هذه تارة نيرودا بقدر ما يشارك بورخس، وتارة فياوروتيا Villaurrutia بقدر فساييخو Vallejo، وتارة هويدوبرو مثل خوسيه جوروستيثا Jose Gorostiza وتارة فستفالن Westphalen مثل كورونيل أورتشو Coronel Urtecho وتارة ليثاما ليثا مثل أوكتافيوباث.

وسوف احاول تحديد معنى الأدب الأمريكي اللاتيني الجديد في لحظتي. الأولى سترمز لها هنا أعمال بيثتي أويديوبرو، وبابلو نيرودا، وخورخي لويس بورخس، وسترمز للثانية، بشكل أساسي، أعمال أوكتافيوباث، وخوليو كورتاثار، وكارلوس فوينتس، وجابرييل حارثيا ماركث، وخوان رولفو Juan Rulfo، وليثاما ليثا (٢).

(٢) كل اختيار للمؤلفين يتضمن بعضاً من الاهواء إلا أنني أعتقد أن المؤلفين الذين أنققيهم هنا - دون إنكار أهمية الآخرين - يمثلون بوضوح الاتجاه الشديد العمومية الذي يدفع، بطرائق مختلفة، إلى البحث عن واقع «آخر»، من نوع سحري أحياناً، ومن نوع أسطوري أحياناً أخرى، ومن نوع ديني أحياناً ثالثة، هكذا، فإن المؤلفين الذين أحللهم هنا بإيجاز يمثلون أعمالاً ذات قيمة داخلية لا تنكر كما يمثلون اتجاهات أساسية في أدبنا. وبإمكان القارئ الذي يود أن يجد تمثيلاً عاماً دقيقاً للكتاب الأمريكيين اللاتين الأساسيين لهذا القرن أن يرجع إلى مختلف كتب التاريخ الأدبي، وإلى الدراسات الفردية الخاصة وفي نهاية المطاف، إلى الأعمال ذاتها: وهي التي تهتم فعلاً. أما فيما يخصني، فأني أحاول العثور على السمات المختلفة والدروب المختلفة لبحث أدبي لا يكتفي بواقعية منسوبة إلى الحقائق.

٣ - ثلاث مغامرات عظيمة

يمثل فيشتي هويدوبرو، وبابلو نيرودا، وخورخي لويس بورخس ثلاثاً من المغامرات العظيمة - ثلاثة ينباع دافقة - للروح الأدبي الجديد. الأولى، تمثل الحاجة إلى تأسيس إبداع مطلق، والثانية، محاولة التوحيد بين السحر، وضروب الكشف غير الواعية والثورة، والثالثة الحاجة إلى خلق عالم تخيلي فانتازي مرغوب ومستحيل.

بدأ فيشتي هويدوبرو في تطوير أفكاره عن الإبداع الشعري عام ١٩١٣، حين أسس، إستجابةً وتحدياً لروين داريو، مجلة أزرق Azul. إلا أن أفكاره الشعرية الأولى كانت إعلاناً عن عدم الانسجام (مع الشعر القائم) أكثر من كونها عروضاً واضحة لنظرية شخصية.

وفي عام ١٩١٤ يكتب هويدوبرو في بيانه بعنوان Non serviam: «لقد غنيا للطبيعة (الأمر الذي لا يكاد يهملها)، ولم نبدع أبداً حقائق خاصة بنا، كما تفعل هي وكما فعلت في العصور الماضية حين كانت فتيةً ومثلثة بالدوافع الإبداعية»، هنا ترد كلمة «إبداع» مرتين. إن هويدوبرو يعلن مثله الأعلى الشعري المستقبلي. وفي عام ١٩١٦ يلقي خطاباً في المجمع الأثيني الهسباني لبوينوس أيرس. ويؤكد: «أن كل تاريخ الفن ليس سوى تاريخ تطور الإنسان - المرأة للإنسان - الإله». كان الشاعر مقلد الطبيعة. ومنذ الآن سيصبح مبدع حقائق شعرية جديدة نابعة من الروح وليس من العالم. إن «عمل قصيدة، كما تصنع الطبيعة شجرة». هو هدف مذهب الابداعية. وهويدوبرو، الذي كان حينئذ مقيماً في باريس، وصديقاً لأبوللينر ومقلداً له أحياناً، كان يجد موقعه في طليعة الأدب الفرنسي. لكن طليعية هويدوبرو تختلف عن المستقبلية وعن السورالية. فهو لا يعتقد، مع المستقبلين، أن شعر القفز البهلواني، شعر اللطمة، والكلمة، يمثل تجديداً («فليقرأ السيد مارينيتي Marinetti الأوديسة والإلياذة»). ولا يعتقد، مع السوراليين، أن الآلية غير الواعية يمكن أن تكون منبعاً للإبداع الشعري لأن الشعر عمل من أعمال الفكر «وكلمة فكر تتضمن التحكم». وعلى غرار

مالارميه، ورامبو، وريلكه المبكر، يؤمن هويدوبرو بالشعر بوصفه إبداعاً مطلقاً. ومثلهم، وبالأخص مثل مالارميه في Igitur وفي ضربة حظ Un coup de des، يؤمن بأننا يجب أن نهجر الطبيعة من أجل إعادة خلقها. إن الشاعر يتحول، فعلاً، إلى «الإنسان - الإله». (٣)

ولتر كيف يكتمل مصير شعر هويدوبرو - مفهومه للعالم - في أكثر قصائده طموحاً، وربما أجمل قصائده: ألتاتور Altazor.

إن التاتور قصيدة تدرج في هذا النوع من الشعر المعاصر الذي يميل إلى تحويل نفسه إلى ملحمة للوعي وللذاتية. بهذا المعنى تتأخى ألتاتور مع قصيدة Ana basis لسان جون بيرس، و الأرض الخراب The waste land لإليوت، وأناشيد Cantos عزرا باوند، و نارسيسوس Narcisse لفاليري أو موت بلا نهاية Muerte Sin fin لخورسيه جورستيثا José Gorostiza. وموضوع التاتور هو الموت. ومنذ المقاطع الأولى نشهد السقوط في فضاء يعلن الشاعر أنه خاو:

ستموت التاتور . . .

Altazor moriras

. . . اسقط

Cae

اسقط أبدياً

Cae eternamente

اسقط إلى قاع اللانهاية

Cae al fondo del Infinito

اسقط إلى قاع ذاتك أنت

Cae al fondo de ti mismo

وسقوط ألتاتور سقوط داخلي، انهيار للروح. وليست روحاً مجردة: إنها، بشكل ملموس وبأحادية مطلقة Solipsisticamente، روح ألتاتور - هويدوبرو:

(٣) فكرة الإنسان بوصفه مخلوقاً مقدساً لها سوابق في الفكر الغنوصي. وفي عصور أحدث تمثل فيها سماه برودون بالتقاليد المناهضة للاهوت، وفي فويرباخ الذي يعتبر الإنسان الإله الوحيد للإنسان، وفي ماكس شتيرنر، الذي يعتبر الذات هي الشيء الفريد، وفي فكرة مستقبل سعيد سيتم فيه تقديس الإنسانية (سان سيمون أو كونت). وهي كذلك الفكرة التي تؤكد الهدف الشعري لمالارميه حين يفكر في كتابة «الكتاب» - الكتاب الكامل والمطلق. ويتطابق أويدوبرو مع مالارميه في توفقه إلى القصيدة المطلقة وفي إعلان إستحالتها.

لقد أنصفتني يافيثتي هويدوبرو
إذ يسقط عني ألم اللسان والجناحين الذابليين.

إلا أن هويدوبرو يحاول ، في تقليد مباشر لوريمان ، أن يكون صوت الكون .
في مواجهة العدم ، والخواء ، والعالم المهجور ، يريد الشاعر أن ينهال على نفسه
« بالتجديفات والصرخات » . وخلال برهة ، يحس بأنه منتصب في العالم الذي
يخلقه خياله : « أنا كل الإنسان » . يود الشاعر أن يشعر بأنه أرضي ، هائل ،
إنساني . يبدو أن الشاعر قد بلغ مرحلة التكامل مع ذات قلب الواقع : إنه وجوده
الخاص بقدر ماهو العالم الذي يخلقه . يبدو أن الخواء قد تلاشى .

Soy desmesuradamente cosmico أنا كونيّ بلا حدود

Las piedras las plantas las montañas والأحجار ، والنباتات ، والجبال

Me saludan las abejas y las ratas تحييني والنحل والجرذان

Los leones y las aguilas الأسود والنسور

Los astros, los crepuscules, las albas النجوم والشفق والفجر

Los rios las selvas me preguntan الأنهار والغابات تسألني

لكن الشاعر يعرف أن هذا العالم هو عالمه هو ، وأن هذا الواقع من إبداعه
هو ، يعرف أن لا شيء يوجد سوى الوضوح الهادي لصاحب بصيرة دون موضوع
للبصر . يريد أن يبلغ حد أن يكون هو الكل ، وبرغبته في أن يكونه (« الحنين إلى
أن أكون طيناً وحجراً أو إلهاً ») يترك الباب مفتوحاً للعذاب ، « عذاب المطلق
والكمال » . لم يعد الشاعر قادراً على أن يؤمن بحقيقة عالمه . ولم يبق له سوى
اللعب بالصور وبالأصوات : La golonniña, la golongira, la golonlira,
la golonbrisa, la golonchilla . حانت ساعة الموت . العالم « يتحلل ببطء »
موت الرب يؤدي إلى موت الإنسان ، القصيدة تلغي الشعر وتلغي الفلسفة بنفس
طريقة موت بلا نهاية لجوروستيا - القرية من ألتاتور هويدوبرو - في انكار
العالم ، وإنكار النباتات ، وإنكار الحيوانات ، والكائنات الحاملة ، وإنكار الشاعر
الذي أنكر العالم الذي خلقه بيديه .

ويمكن في خطوط عريضة أن نئين أربعة أشكال وأربعة مضامين في شعر بابلو نيرودا. الأول تشكله أشعاره الرومانسية العابثة حيناً، والمشبعة بالحنين حيناً، والتي تمثلها عشرون قصيدة حب وقصيدة يأس واحدة، عام ١٩٣٤ .
 . Veinte poemas de amor y una cancion desesperada والثاني -
Residencia en la tierra أرض الإقامة على الأرض أكثرها شخصية بالتأكيد - يولد مع إقامة على الأرض
ويظهر من جديد في مناجيات أولية Oda elemental ونجد الثالث في النفس
الملحمي لـ النشيد الشامل Canto General، والرابع في القصائد السياسية
والدعائية: الإقامة الثالثة Tercera Residencia وجزء كبير من النشيد
الشامل.

وإذا اقتصرنا على الأسلوبين أو المرحلتين اللتين تتمتعان بأكثر قيمة، وقوة،
وتأثير، فعلينا أن نشير إلى الإقامة الأولى وإلى النشيد الشامل.

كتبت (إقامة على الأرض) في فترة أصبحت فيها السورالية موجودة في الشعر
الغنائي باللغة الإسبانية. وأبسط الأمور - وليست بالخطأ دوماً - اعتبار إقامة على
الأرض قصيدة سورالية. وما يقرب نيرودا من السورالية هو نوع من الكتابة
يغوص في اللاوعي: كتابة حلمية وذات دوافع حلمية. وبالفعل، يكاد يكون من
المستحيل دائماً أن نميز، في إقامة على الأرض، بين الحلم والواقع. والرموز
الأساسية التي يستخدمها نيرودا (والتي حللها باستفاضة أمادو ألونسو Amado Alonso
في شعره وأسلوب بابلونيرودا Poesia y estilo de pablo Neruda)
تدخل في التصنيف العامة لـ «التجسيد المادي لما هو لامادي» (أمادو ألونسو)
(رموز) الورد، والنحل، والحمام، والعصافير، والأجراس، والكروم،
والعناصر، والجنس، والرطوبة، والمطر. كل هذه الرموز، ولنكرر هذا من جديد
مع أمادو ألونسو، هي «أشكال لتشييء ما هو ذاتي وإلضفاء الذاتية على
الموضوعية». كان من الضروري الإشارة إلى هذه العناصر. فهل يمكننا التعميم
أكثر من ذلك؟ إن هذا التعميم يحملنا على القول إن شعر إقامة على الأرض يمزج،
بطريقة تذكر بما سماه الرواقيون «المزيج النهائي»، بين الخارجي والداخلي، بين

الذاتي والموضوعي، ويتحقق هذا المزيج الشامل في المادة. هذا النيرودا الذي يؤمن بوجود مادة واحدة وحيدة وبنوع من الاتحاد هو في المحل الأول اندماج في «كثافة» الكل، عانى من أزمة روحية دفعته إلى تغيير طرقه وأساليبه. وقد بدأت هذه الأزمة قبل الحرب الأهلية الإسبانية لكنها تبدت في المحل الأول بدءاً من هذه الحرب، حين أصبح نيرودا عضواً في الحزب الشيوعي. تحول نيرودا إلى شاعر إجتماعي - وأحياناً إلى شاعر منشورات - لكنه بلغ حد التحول إلى الشاعر الملحمي في النشيد الشامل. ويكشف النشيد الشامل، في آن واحد، عن الكاتب الملتزم، عن كاتب الكلمة والفعل، وعن الشاعر المتحضر. ولكنه يكشف في المقام الأول عن شاعر الأرض - شاعر الأرض الهسبانو - أمريكية - الذي لا يذوب في الطبيعة بل يتأملها من أجل رسم لوحات ضخمة ورائعة.

إن نيرودا، القريب من السورالية في بداياته، هو الشاعر القادر على أن يتغنى في أفضل لحظاته بنوع من واحدة المادة الحية، بنوع من «الهيلوزيستية Hilozoismo» التي تجدها في ضمير تجسد في المادة.

أما عالم خورخي لويس بورخس فيقدم وجهين متكاملين وغير رمزيين. الأول فانتازي وخيالي نجده، قبل كل شيء، في المقالات وفي «القصص» (١٤) والثاني، نجده أساساً، لكن ليس بطريقة شاملة، في القصائد. (٥) لقد أعلن بورخس «شغفه غير المؤمن والمتصل بالصعوبات اللاهوتية». وأحد شعخوصه، بكل Buckley، «لا يؤمن بالله، لكنه يريد أن يبين للرب أن البشر الفانيين قادرون على إدراك العالم». (٦) وسكان تلون Tlon طبقوا بحماسة

(٤) بالإضافة إلى حركات الطليعة، تؤثر في كثير من كتاب هذه الفترة أعمال كافكا، وجويس، وبروست. وفي أعمال بورخس نجد أن الجذور بشكل أساسي، هي إنجليزية، وأن عالمه، الذي يقارن أحياناً بعالم كافكا، يبدو أنه لم يتأثر بهذا الأخير إلا قليلاً.

(٥) بالإضافة إلى القصائد يظهر الجانب الآخر من عمل بورخس في دراساته للشعر الجاوشي، ومؤخراً: Elcompadrito، بالتعاون مع سيلفينا بولريتش Silwina Bullrich.

(٦) ولم يعلن بورخس عن أوجه شبه مع أونامونو. لكنها بدئية وتذكرنا أعمال بورخس كثيراً بالإنسان المذهب الذي (يعلم به) الرب سوهي موضوعاً أونامونية بلا منازع - مثلها مثل «الحقائق الخيالية التي هي خيال الواقع» الأونامونية.

فينومينية (ظاهراتية) هيوم دون نسيان الأفكار المحورية في كتاب (العالم باعتباره إرادة وتمثلاً) وواقع (تلون) ليس موضوعياً مطلقاً. الشيء الوحيد الذي نعرفه عنها نستقيه من «سلسلة من الأفعال المستقلة». وكما في (ظاهراتية) هيوم - أو أوكهام - يتقلص العالم إلى سلسلة من الانطباعات، التي في ارتباطها، تنتهي بأن تكون أفكاراً عامة. والآليات النفسية، التي تتلخص في «الكيمياء العقلية» التي تحدث عنها تين Taine تجعل من الروح فراغاً لا يكون فيه للأفكار علاقة بأي مرجع واقعي. والشيء نفسه في تلون Tlon، وأوكبار Uqbar، وأوريس ترتيوس Orlois Tertius. والنتيجة المنطقية لهذه النزعة الظاهراتية الراديكالية («والمفتعلة») هي: أن العالم يتقلص إلى العدم. وربما يتقلص العالم إلى مجرد سلسلة بسيطة من الكلمات أو، كما يفضل بورخس أن يقول: «ربما كان تاريخ العالم هو تاريخ التأكيدات المختلفة - لبضعة مجازات» (كرة باسكال La esfera de pascal) هذه الظاهراتية تتيح لبورخس نفي العالم الموضوعي. كما تتيح له أن يستبدل باللاهوت والميتافيزيقا قصصه الخيالية الفانتازي التي تكتسب قيمة الواقع. وما يمكن تسميته «الميتافيزيقا الفانتازية» عند بورخس يمكن أن يتلخص في بضع أطروحات:

(١) العالم غير واقعي أو هو ذاتي تماماً «والمثال الكلاسيكي هو مثال العتبة التي تبقى طالما يتردد عليها متسول والتي تختفي عن الأبصار عند موته» (Tlon) (Uqbar, Orbis Tertius).

(٢) العالم مجاز. والأمثلة كثيرة: ما ذكرناه في كرة باسكال، وسور الصين بوصفه عزلة مرغوبة.

(٣) العالم واحد. لكن، هل يمكن أن توجد هوية شخصية إذا كان الكل هو الشيء نفسه؟

(٤) الزمن غير موجود. وهناك أشكال كثيرة لنفي الزمن في (مناقشة Discusion)، و (تاريخ الأبدية Historia de la eternidad) و (استقصاءات أو تحقيقات جديدة Otras inquisiciones).

هذه السلسلة من الأطروحات ليست مستقلة فيما بينها: بل توحيدها فكرة سأشرحها بإيجاز.

إذا كان الزمن دورياً فإن الزمن المتعاقب يكف عن الوجود، وكل لحظة هي الأبد مكرراً أبدياً. «كل الرجال هم شيكسبير». والعالم الدائري هو كذلك عالم تكراري، وبهذه الصفة، فإنه موضع شك دائم. العالم، والنبات، والأرض، والإنسان، يمكن إرجاعها إلى صفر. وكل شيء، النقطة والصفر يتطابقان في تحول يثير الهذيان للتلاشيات وأشكال النمو المطلقة العنان. العالم يمكن ويجب أن يلخص في مجاز. الواقع لفظي بنفس الطريقة التي تكون بها «عظمة كيبيدو لفظية» (استقصاءات جديدة).

من أجل إنكار العالم يستخدم بورخس الإسمية. من أجل إنكاره وتقليصه إلى وحدة، إلى دائرة، إلى مجاز، كان على بورخس أن ينكر الزمن. وبفضل هذا النفي، الممكن منطقياً، وغير المحتمل حيوياً، يؤسس بورخس قصصه. والزمن الذي ننفيه هو الزمن الذي نحياه. وأفعالي تنفي كل نفي للزمن، فحياتي تؤكدني باعتباري زائلاً. «إن نفي التابع الزمني، نفي الأنا، نفي عالم الكواكب، هي ضروب يأس ظاهرة وضروب عزاء خفية. فمصيرنا (على عكس جحيم سويند نبورج Swendenborg، وجحيم ميثولوجيا التبت) ليس مفزعاً بسبب لا واقعته، إنه مفزع لأنه غير قابل للرجوع وحديدي. الزمن هو الجوهر الذي صنعت أنا منه الزمن نهر يجرفني، لكنني النهر، إنه نمريلتهمني، لكنني النمر، إنه لهب يهز مشاعري، لكنني اللهب. العالم، لسوء الحظ، واقعي، وأنا، لسوء الحظ، بورخس» (استقصاءات جديدة).

الأطلال الدائرية تنفجر، وتهاوى القصص، حتى عندما تبقى في جمالها الباهر الحلم. إننا في مواجهة الحياة، وابتداء من الحياة نعرف أن الحياة موت.

إلا أننا، في قصائد بورخس، نجد بصورة متكررة طريقاً لمواجهة الواقع مختلفة تماماً عن طريق المقالات، والقصص. إن شعر بورخس يتغنى بضواحي المدينة.

هناك حيث تلامس بونوس آيرس الريف، يكمن الشاعر كمن يكمن على حافة الحياة. الحياة المحسوسة وحياة الأمل. المدينة تنفتح على سهول البامبا الشاسعة، على اتساعات من البامبا محسوسة وملموسة، على مقاس الحواس. لا يعود بورخس يصادف هلع باسكال تجاه الخواء. بل يصادف أرضه المتواضعة المقدسة:

رأيت الموضع الوحيد من الأرض
الذي يمكن للرب أن يسير فيه على راحته.
تعارض رؤية ضواحي بونوس آيرس مع رؤية القصص. الأرض الآن رقة
وبراءة:
الليل المتضوع كشراب مائي* محلى
يقرب مسافات ريفية.

وسهول البامبا بالنسبة لبورخس وكذلك بالنسبة لجيرالديس، ليست الريف أو
الجليل فقط مثلما عند روسو Rousseau، بل إنها صورة للأريحية الطبيعية:

أيتها البامبا
إنك طيبة دائماً مثل صلاة السلام لك يا مريم».
وفي إشارة تبدو موجهة لبورخس القصص، لأحلامه الخاصة في عالم
سحري، لا واقعي و«مغزى»، يكتب بورخس: «وفي حين نظن أننا نمتدح
الوجود نمتدح الحلم واللامبالاة... لا يوجد إلا العيش».

في مواجهة بورخس القصص، والمقالات، يكفي أن نعارضه ببورخس الذي
يحيا، ربما بطريقة دينية، في الأرض التي كان من نصيبه أن يولد فيها. إنه محطم
الزمن المتتابع، وخالق الكرات السحرية، ومؤسس أبديات بديعة ومتهاوية،
لكنه كذلك شاعر الأرض الواقعية والبسيطة، والمعجب بخوسيه ارناندث José

* Mate: نبات على شكل شجيرة يصنع منه شراب مثل الشاي. ونبت خصوصاً في
الباراجواي - [الترجم].

Hernandez، وإيلاريو أسكاسوبي Hilario Ascasubi وإيفاريسكو كارييجو
. Evaristo Carriego

(ب) بحث عن المعنى .

إذا كنا نشهد عند هويدوبرو محاولة إبداع مطلق، وإذا كنا نجد عند نيرودا التغلغل في مادة متجسدة يجري الحلم بها، وإذا كنا نرى عند بورخس تعايش واقعين متوازيين (الفانتازيا والعالم المحسوس للشاعر)، فإننا عند أوكتايفيو باث نشهد بحثاً عن المعنى الذي يتجاوز التاريخ، دون إنكار للتاريخ .

ينطلق أوكتايفيو باث من تجربة العزلة كما انطلق منها شعراء جماعة المعاصرين Contemporáneas - خوسيه جوروستيشا، وشافييه فياوروتيا Xavier Villaurrutia، وسلفادور نوفو Salvador Novo. وينطلق كذلك - حتى حينها لا يتفق باث مع الكتابة الآلية- من التجربة السورالية. وفي الحقيقة فإن باث، في شعره وفي مقالاته، يضي إلى مدى أبعد من العزلة ومن تجربة السوراليين .

في تيه العزلة El laberinto de la soledad يعرف باث العزلة بأنها «الحنين إلى الفضاء». إذ أن الفضاء، بالفعل، يضعنا بوجودنا كجسد تجاه أشياء موجودة. وما هو خارجي لا ينتمي إلى عالم العزلة. بل ينتمي بالأحرى إلى هذا العالم الذي يعرفه باث بأنه «لامبال بنزاع البشر العبي» لكن الذات حين تمتص العالم وتضمه إلى روحها، تنتهي الأشياء ذاتها والفضاء الذي يحتملها إلى الاختفاء، كل شيء يذوب في الذات العابرة («هواء رحلة دوما») التي تتأمل أنها الخاص والتي يكون العالم بالنسبة لها مجرد مجاز.

والمجتمع بالنسبة للأوكتايفيو باث هو تجربة أصيلة وأصلية. لكن باث ذاته يكتب، في تيه العزلة: «لقد أصبح تاريخ العالم مهمة مشتركة. وتيهنا هو تيه جميع البشر».

العزلة بالنسبة لأوكتايفيو باث ليست نهاية بل نقطة انطلاق نحو التواصل، والتعميد، والجماعة. وحتى نعرف معنى هذه الكلمات في عمل باث، فإن من

الضروري أن نجيب، بإيجاز، على سؤالين: ماهو أصل عزلة البشر؟ وماهي التجارب المتميزة التي تتيح لنا، ومازلنا داخل عزلتنا، مشاركة أصيلة في جماعة البشر جميعاً؟

يدرك باث الإنسان باعتباره كائناً كاملاً في البداية. لكن هذا الكائن الكلي يبدو لنا على الدوام تقريباً منقسماً، ساقطاً، مكسوراً عند مركزه. وبوصفنا نصف كائنات، ناقصين، جرحنا الزمن، نتجه إلى البحث عن «النصف المفقود» الذي يجب أن نبغّه إذا أردنا أن نكون بشراً كاملين. وتحقق وجودنا يتبدى في أربع تجارب متميزة: هي الصورة الشعرية، والحب، وماهو مقدس، والمعنى الذي يكمن حيث لا نبلغ المعاني اللفظية أو الذهنية.

وتتمثل الصورة الشعرية على أنها كشف أو، كما يقول باث في القوس والقيثار El arco y la lira، على أنها تجل epifanía* لوحدتنا التي تتجاوز كل التناقضات. «الشاعر - كما يكتب باث - يسمى الأشياء، هذه ريشات، وتلك أحجار خشنة صلبة لا يمكن اختراقها، صفراء من الشمس أو خضراء من الطحلب: أحجار ثقيلة. والريشات ريشات: أي خفيفة». وحين يقول الشاعر «الأحجار ريشات» تكون الصورة صارخة لأنها تتحدى مبدأ التناقض. لأنها، بإنكار هوية الأضداد، تهاجم أسس تفكيرنا (القوس والقيثار). في حياتنا اليومية - وكذلك في تفكيرنا المنطقي - نميز بين «الشيء» و «الأخر». أما من نخبرنا به التجربة الشعرية فهو أن «الشيء» هو «الأخر»، أن التقابلات قد توقفت، وأنها في تواصل مفتوح مع أنفسنا ذاتنا ومع العالم الذي يحيط بنا. ولهذا يستطيع أوكتافيو باث أن يكتب أن الشعر هو «دخول في الوجود».

يتضمن شعر باث صوراً للدمار، والعزلة، والموت ويبلغ باث صوراً متمرزة معها، وتوحيها لها، هي رموز لهذه الوحدة ولهذا التعميد المستعدين. فالشمس، في سمتها، لا تسمح بالظلال، لا تسمح بتغيرات ولا تحولات. كل شيء هو

* التجلي أو الظهور epifanía هنا بالمعنى الديني، وتعني ظهور المسيح لحكماء المشرق، وكذلك تعني عيد الظهور أو الغطاس - [الترجم].

وجود هكذا في نشيد بين الأطلال Himno entre ruinas :

متوجاً بذاته يفرد النهار ريشاته،

صرخة صفراء عالية،

نافورة ساخنة في مركز سماء

محايدة وخيرة! . . .

. . . الكل إله .

وتجارب الحب والشعور بما هو مقدس شبيهة بالتجربة الشعرية، وموحدة مثلها. ففي الحب «كل ماهو مربوط بالأرض بحب المادة. . . ينهض ويطير» (La estación violeta الفصل البنفسجي) وهنا، كما في الصورة، تعود إلى تجربة وحدة الأضداد:

«كل شيء هو وجود، كل القرون هي القرن الحاضر.

إننا في الحب نحيا «بالأساء الأولى مترابطة». الأنا لا يعود يتحقق سوى في الأنت والأنت يكتسب معناه الكامل في الأنا. إننا في النهاية «النحن». في الحب، أكثر من أي تجربة إنسانية أخرى نجد ونكون «النصف المفقود».

وتجربة «الصفة الأخرى» لما هو مقدس تعود إلى أصل عشقي وذات طابع شعري. ويقدم ماهو مقدس نفسه في البداية، كما يقدم الحب نفسه تحت واجهات غامضة ورغم ذلك متناقضة: إنه يجذبنا وينفرنا. لكن فيما وراء التناقضات، فإنه فور أن يصبح ماهو مقدس تجربة، فور أن نعبر «البوابة المظلمة»، تتوج «تجربة الآخر» في التعميد الذي هو «تجربة الواحد».

وفي الأعمال الأخيرة لأوكتافيو باث-أساساً في هذه القصيدة الخارقة للعادة المسماة بياض Blanco وفي مقالات تعريفات وانقطاعات y Conjugaciones disunciones - تأتي تجربة جديدة لتعطينا معنى الجماعة. وهذه التجربة - التي تقوم على أساس زمن دوري قدمه باث منذ حجر الشمس Piedra de sol - هي، جزئياً، توحيد للمتعارضات في أبدية العود الأبدي، في دورة كوكب الزهرة

في الديانات السابقة على كورتيس*. لكن أوكتافيو باث يجد الكشف الحقيقي، التجلي الحقيقي، في معنى صامت يكمن فيها وراء الكلمات، في معاشة شعرية تضرب بجذورها بلا شك في عمله لكنها تكشف على وجه الخصوص في سنواته في الهند. فالمعاني الواقعية تكمن فيها وراء الحواس. هل هي لواقعية هذه التجربة الأولية؟ ليس هذا في (بياض) حيث المبدأ هو الروح. من دورة إلى دورة، من الشبقية إلى الكلمة، من الحب إلى الأرض، من الكلمة إلى الزهرة، ومن الأرض إلى الزهرة والكلمة:

الروح
اختراع للجسد
الجسد
اختراع للعالم
العالم
اختراع للروح.

إن أوكتافيو باث، الذي لا يكون الشعر لديه عارياً من اللحم أبداً، والذي يكتسب الشعر لديه في أحيان كثيرة نغمات وتشديدات إجتماعية، هو أساساً شاعر وكاتب «التحول» إلى واقع آخر أكثر واقعية من واقع الظواهر. وبإث يقول لنا إن للحياة معنى إذا كنا قادرين على أن نطلق أنفسنا خارج أنفسنا ذاتها لكي نستعيد أنفسنا في الآخرين. أن نعرف أنفسنا أكثر من ذلك: أن نحيا منسكبين في عالم ومتحولين إلى مانكونه حقيقة».

والنهر يمتطي مجراه، يطوي أشعرته، يجمع صورته ويتداخل في ذاته. (الفصل العاصف ٧).

* هو هرنان كورتيس أحد أقطاب اكتشاف وغزو أمريكا اللاتينية - [المترجم].

(٧) من أجل تحليل مسهب للعلاقات بين الزمن الدوري، والثورة، والمشاركة، والمعنى، راجع كتابي: Octavio Paz : sentido de la palabra, México, Joaquín Mortiz, 1970.

(ج) الواقع، والفانتازيا، والصورة، والأسطورة

أنتقى من بين القصاصين المتأخرين أولئك الذين يطرحون بشكل أكثر حدة مشكلة الواقع والتخيل (الفانتازيا). ويرجع إصراري على أعمال رولفو Rulfo وليثاما ليمّا Lezama Lima إلى قيمة أعمالهما مثلما يرجع إلى حقيقة أنها من الكتاب القلائل الذين يمثلون حالات حديثة يتشابك فيها الواقع والفانتازيا إلى حد تشكيل عالم فريد وكامل. (٨)

وتمزج أعمال خوليو كورتاشار الدعاية بالفانتازيا، والتهكم، والتحليل النفسي، والانطباعية، وكذلك الهموم الاجتماعية في السنوات الأخيرة. والحجلة، أفضل روايات كورتاشار، تضاعف المنظورات والنوافذ المفتوحة على شخصيات حية وحلمية. فالكرونوبيو* والمشاهير هي، بالتأكيد، كائنات من عالم آخر، من عالم متخيل لكنها، قبل كل شيء - أهذا تذكير بسويفت Swift؟ -، دغدغة ساهرة لعالمنا الذي يتحول إلى فانتازيا. واللافات الباريسية من عام ١٩٦٨ تضيف على الجولة الأخيرة Ultimo round لمساة من الواقع ومن السورالية تتبادل في جو تلك الأيام الثورية. وتذكرنا الإختفاءات الغامضة، باستمرار، بـ «اللعبة الكبيرة» لرينيه دومال René Daumale، وبجيلبير ليكونت Gilbert leconte وسيمّا Sima. وعبارة للينين في الجولة الأخيرة تلف دورات حول العالم، ثمانون يوماً وجولة ملاكمة حلمية في آخر أعمال كورتاشار: «يجب أن نحلم، لكن بشرط أن نؤمن بجدية بحلمنا، أن نفحص بعناية الحياة الواقعية،

(٨) يمكننا أن نجد ميلاً معيناً إلى الفانتازيا في المسرح الأمريكي اللاتيني الراهن أيضاً، وهو النوع الأدبي الأقل تطوراً بكثير، في مجموعة، من الشعر، والفن القصصي، والمقال. ومنذ كونرادو ناليه روكسلو Conrado Nalé Roxlo يتغلغل في المسرح الأرجنتيني ميل غنائي غرسه في المكسيك أيضاً زافيه فياأورتيا Xavier Villaurutia. ويطرح المسرح المتأخر لكارلوس فوينتس مشكلات مماثلة لتلك التي تطرحها رواياته. والمسرح «الوثائقي» لفبيني ليبيرو Vicente Leñero هو مسرح شهادة ومسرح لاهوتي أكثر من كونه مسرحاً واقعياً. كذلك فإن مسرح عمر دل كارلو Omar del Carlo في الأرجنتين شديد الخيالية والفانتازية.

* الكرونوبيو Cronopios: -كائنات خيالية من ابتكار كورتاشار - [المترجم].

أن نواجه ملاحظاتنا بحلمنا، أن نحقق بتمحيص تخيلاتنا (فانتازيانا)». ويكتب كورتاثار وهو منشغل بالوضع الحرج للإنسان الحديث: «إنني لا أنتكر، نتيجة لعجزى عن العمل السياسي، لمهنتي الثقافية الموحشة، لبحثي الانطولوجي العنيد، لألعاب الخيال في أكثر مستوياته إثارة للدوار، لكن كل هذا لا يدور حول نفسه، وليس له أي علاقة بالنزعة الإنسانية المريحة لمأنقي الغرب. ففي أكثر ما يمكن أن أكتبه سهولة تظهر دائماً رغبة في الاحتكاك بحاضر الإنسان التاريخي، ومشاركة في مسيرته الطويلة نحو أفضل ما لديه بوصفه كتلة اجتماعية وإنسانية» (الجملة الأخيرة).

وفي مفترق طرق مماثل، مع إرادة سياسية أكبر، نجد أعمال كارلوس فوينتس المتجذرة في نقد الحياة المكسيكية تحذرنا في «المنطقة المقدسة» للأساطير. وقد بدأ كارلوس فوينتس عمله بمجموعة قصصية - هي الأيام المكنة - Los dias enmas carados ترتبط بالسورالية بقدر ارتباطها بالقصص «القوطية». ويمكن أن نجد تقاليد تخيلية (فانتازية) مماثلة في روايته البديعة أورا Aura وفي (الإقليم الأكثر شفافية La región mas transparente) و (موت أرتيميو كروث La muerte de Artemio Cruz، يكتب فوينتس أدباً نقدياً وساخراً، وثورياً. وفي رواياته الأكثر حداثة، وخصوصاً في المنطقة المقدسة Zona sagrada ينسج فوينتس الواقع بالفانتازيا. أين السر؟ في ظاهر الأشياء ذاتها في بدايتها، في وضوح الفانتازيات، فيها هو مرئي. إننا نشهد عالماً من التبدلات والتحولات. والرواية لا تنفطر فقط إلى التطور بالمعنى التقليدي للكلمة، فالحقيقة، كما يكتب فوينتس، هي أنه «لا شيء يتطور، كل شيء يتحول» - ولا أدري إن كان يتذكر عن وعي مسرح العالم الكبير - - : «أنت أيضاً تعتقد أننا نمثل؟». هل يمثلون يوليسيس، وتليمال، والضارعات وكلوريا، واللوحات الباروكية، وأرتيميو كروث، ومخاوف الإقليم الأكثر شفافية، والبشر والآلهة؟ لهذا السؤال إجابة واحدة محددة. يكتب فوينتس: «كل هذا يمكن أن يكون تمثيلاً - بروفة - لشيء» (المنطقة المقدسة).

أما مائة عام من العزلة Cien anos de soledad لجابريل جارتيا ماركت فهي استثنائية. وقد كتب جاك ريتشاردسون Jack Richardson: «نجحت رواية جارتيا ماركت في أن تكون ملحمة في لحظة كان مايم الأدب فيها هو الشيء الخاص والمعقد عن وعي» (Gabriel Carcia Marquez, Master worker, en New York Review of books, volxiv num. 6, 1970, yen Dialogos, Mexico, Mayo - junio de 1970).

نصل إلى نهاية الرواية. فيكتشف أرويليانو بوينديا أن مجمل الرواية قد كتبه ملكيادس أحد العجر الذين يظهرون في بداية الرواية في ذهن أول سلالة بوينديا. ونقرأ: «لم يستطع أرويليانو أن يتحرك ليس لأن الرعب قد شله، لكن لأنه في تلك اللحظة الرائعة تكشفت له المفاتيح الحاسمة للصحائف المرتبة في زمان ومكان البشر: أول السلالة مربوط في شجرة وآخرها يأكله النمل». ونعرف، يقيناً، أن كل الرواية هي مجاز بالغ الشمول وتراجيدي للوضع الإنساني. إنها ذلك، وهي أيضاً شيء أكثر دقة: إنها تاريخ عائلة بأكملها تمر من البراءة إلى الدمار، إنها خلق مكان إسطوري - مركز للعالم مثلما في كل تاريخ سحري - هو ماكوندو، إنها سقوط البشر، استغلال وفساد شعب محدد في هسبانو - أمريكا، إنها حضور المرأة - المرأة - الأم، والمرأة - المؤسسة التي تسمى أورسولا. إن مائة عام من العزلة، بتجزئتها، وتدقيقها، هي رواية أرض ورواية أسرة، رواية أرض البشر، رواية الدورات المضطربة الجحيمية التي تحملنا من الفردوس والبراءة إلى الموت. ويسود الرواية السحر، سحر مصنوع من الأرض والحلم وهو أيضاً خرافة وأسطورة أكثر منه تاريخاً. وربما كان أكثر ما في مائة عام من العزلة خروجاً عن المألوف هو القدرة على القصص بواقعية دقيقة، وأحياناً عارية لدرجة تحويل الواقع إلى أسطورة دون أن تفقد الأسطورة لمستها الواقعية.

وليس من العدل أن نغفل هنا ذكر بعض قصاصي الجيل الجديد: فلتتذكر ماريو فارغاس يوسا Mario Vargas Llosa، الذي يمكن أن نتبين لديه تأثيرات

لفوكزر - مثلما لدى غيره من روائي أمريكا الهسبانية - والذي نكتشف لديه ، بالدرجة الأولى ، أسلوباً خيالياً بصورة قوية تمتزج فيه ، كمالدى فوينتس ، وكما لدى جارتيا ماركت ، الموضوعات الاجتماعية والأشكال التخيلية ، لكن يسود لدى فارجاس يوسا ، ماهو إجتماعي ، ولنتذكر خوسيه دونوسو José Donoso ، الكاتب ذي الأسلوب الكلاسيكي الصارم والاهتمام الرومانسي ، والذي قدم في روايات وقصص راقية تحليلات نفسية كما قدم ضروب عنف مفزعة تقال برشاقة لا يملكها سوى قلة من الكتاب المتأخرين ، ولنتذكر كابريرا إنفانتي Cabrera Infante ، الكاتب الذي ينشغل تحت تأثير جويس ، بالبنية اللغوية لأعماله انشغالاً لا يجاريه فيه سوى القلة ، ولنتذكر ، بين الأكثر شباباً ، خوان جارتيا بونشي Juan Garcia Ponce وفيثنتي لينيريو Vicente Iñerío ، وجوستافو ساينث Gustavo Sainz ، وسيفيرو ساردوي Severo Sarduy ، وسلفادور اليثوندو Salvador Elizondo ، ونستور سانتشث Nestor Sanchez وكثيرين غيرهم ممن يبدؤون أعمالاً واعدة .

إلا أن هناك روايتين لا تباريهما سوى روايات قليلة في طرح مشكلة العلاقة بين الواقع والfantasía : هما بدرو بارامو Pedro Paramo لخوان رولفو ، والفردوس Paradiso لخوسيه ليثاما ليا .

نشر خوان رولفو كتابين فقط : قصص السهل المشتعل El llano en llamas ، ورواية بدرو بارامو . ويجمع أسلوب رولفو ، في قصصه مثلما في روايته ، بين اللغة الشعبية واللغة الشعرية . وفي أعماله يبلغ من امتزاج الفانتازيا والواقعي أنه في بعض الحالات لا يمكن عملياً التمييز بين الواقع والfantasía . ويصوغ كل أعماله القاسم المشترك للوحدة والموت . ففي قصة منحتنا الأرض Nos ha dado la tierra تحاول مجموعة من الرجال ، بصورة واقعية ، الحياة في مكان قفر ويجدون أنفسهم محكوماً عليهم بالبؤس والموت ، وفي قل لهم ألا يقتلون Diles que no me maten نشهد الميتة العنيفة لعجوز يغتاله ابن رجل كان العجوز قد قتله منذ خمسة وثلاثين عاماً ، وفي لوفينا Luvina نجد أنفسنا في قرية

لا يوجد فيها سوى الريح . وتحكي قصة تالبا Talpa رحلة حجيج . من هم الحجاج؟ إنهم تانيلو Tanilo الموشك على الموت ، وزوجته ، وأخوه الذي يعيش زوجته . ونعرف أنها يجرجرانه عبر جبال ووديان ودروب متربة حتى يعجل بالموت . وفي أناكلييتو مورونس Anacleto Marones تتعايش الحياة الزوجية والدعاية السوداء .

من المؤكد أن كل قصص رولفو تشير إلى حقائق فيزيائية ، تاريخية أو اجتماعية لكنها جميعها مكتوبة بالضمير الأول المفرد ، وجميعها تكتسب نغمة اعتراف فكان على الشخصيات أن تهرب من وحدتها وتوصلها إلى القراء . وفي العادة ، «تقع» أفاصيص رولفو في الحاضر وفيها جميعاً ، على وجه التقريب ، تظهر كلمة «ذاكرة» ، أحياناً ، بصورة متكررة . وفي لحظة حاسمة من حياتها يكون على الشخصيات أن تتذكر الماضي بينما تود نسيانه بكل طاقتها .

وفي كل أعمال رولفو يغلق الزمن . والمستقبل مختم بتقشف . ولا يبقى سوى الحاضر . وهنا - يكمن الحزن الشديد العمق في قصص رولفو ، وفيه تكمن ، كذلك ، قدرتها . بكلمة واحدة ، فإنها عندما تقص الحاضر فقط ، حينها لا يستطيع الحاضر أن يفتح على المستقبل ، فإن القدر يسود كل شيء ، لأن الحرية تتضمن إمكانية المستقبل . لكن شخوص رولفو ، التي تحدثت بما صنعته ، تظل ساكنة تجاه مصيرها . وباستثناء القصة المرحية أناكلييتو مورونس ، ليس ثمة مخرج في الفن القصصي لرولفو .

ونفي المستقبل في قصص رولفو يجعله الزمن ماضياً خالصاً هو نفي جزئي - باستثناء حالة لوفينا - . وفي المقابل ، فإن النفي الجذري للزمن يوجد في الرواية الرائعة ، الواقعية والمتخيلة ، التي تعد سلفاً لكثير من الروايات اللاحقة (ربما كان من بينها رواية جارثيا ماركث) وهي رواية بدرو بارامو .

ماهي حبكة بدرو بارامو؟ بالمعنى الكلاسيكي للكلمة ليس للرواية حبكة . وقد قيل إن ما يحدث في بدرو بارامو يمكن أن يجري خلال أعوام ، أو شهور ، أو لحظات . لكن لحظات الزمن هنا تفتقر إلى الأهمية ففي اللحظة التي تبدأ فيها

الرواية تكون شخصياتها قد ماتت. وفي المسودة الأولى للرواية كان رولفو قد استخدم العنوان المؤقت المهمات Los murmullos. وفي الحقيقة فإنها رواية مصنوعة من الأصدقاء، والرنين. ولأنها رواية ماض حجري كانت فيه الشخصيات (متى؟) واقعية ومتجسدة، فإن بدرو بارامو هي رواية ذاكرة فانتازية، سحرية وواقعية. إن ظاهر الرواية - وظاهر قصص خوان رولفو - واقعي، أما جوهرها الحقيقي، فحلقي.

طبعي ألا يكون من العدل اعتبار ليثاما ليما مجرد كاتب رواية الفردوس Paradiso (١٩٦٨). فإن ليثاما ليما يجد مكانة ضمن تقاليد الأدب الغربي ربما كان أول أساتذتها خوان رامون خيمينيث Juan Ramón Jiménez وفاليري Valéry. ومنذ شبابه اهتم ليثاما بحياة وآداب كوبامثله في ذلك مثل إميليو باياجاس Emilio Ballagas، وأليخو كاربنتييه Alejo Carpentier، ونيكولاس جين Nicolas Guillen، حتى حينها لم تكن أعماله تسعى بحثاً عن إلهام مباشر في الشعر الأفرو-كوبي أو الأفرو-كاريبي. ويوصفه مؤسساً، مع رودريغز فيو Rodríguez Feo لمجلة أصول (أوريجينيس) Orígenes - التي ستولد حولها جماعة الكتاب الكوبيين العظام اليوم: ثيتيو فيتيه Cintio Vitier، وإليسيو ديجو Eliseo Diego - كان ليثاما منذ موت نارسيوسوس Muerte de Narciso، التي كتبت عام ١٩٣٧ حين كان الشاعر في السابعة والعشرين من عمره، واحداً من أفضل الأصوات الشعرية للغتنا وموت نارسيوسوس، تلك القصيدة المتكشفة، الصعبة، الدقيقة، القاسية مثل بلّورة الصخر، تشهد على هذه «العودة إلى جونجورا» التي بدأها ألفونسو ريس Alfonso Reyes وداماسو ألونسو Dámaso Alonso، والشعراء الأسبان في أعوام العشرينات هذه العودة نفسها، التي تزداد فرديتها، تزداد باروكيتها، تظهر في إشاعة معادية Enemy rumor ومغامرات سرية Aventuras sigilosas وفي الكتاب الناضج والواضح المسمى دادور Dador أما مقالات ليثاما، المفرطة في الباروكية أحياناً، فتقدم روايات لاهوتية - شعرية للأدب وللحياة. ومن بينها تبرز (أفمى دون لويس دي

جونجورا (Sierpe de Don Luis de Góngora)، و(الصور الممكنة - Las imágenes posibles)، وهذا الكتاب الصعب - «الصعب فقط هو الخافز» هكذا كتب ليثاما ليا - الذي هو (التعبير الأمريكي La expresión americana). كيف يمكن أن نصف ليثاما ليا؟ كشاعر بصورة بارزة، كشاعر باروكي، وكشاعر كاثوليكي. وأي قراءة لـ «الفردوس» لاتأخذ في اعتبارها هذه الأبعاد لعمل ليثاما ليا ستكون زائدة عن الحاجة، أو على الأقل، سطحية.

في خلاصة الأحاديث Suma de conversaciones (لأرماندو ألفاريث برافو Orbita de Armando Alvarez Bravo، وهي تصدير لـ (مدار ليثاما ليا lezama lima, colección Órbita, la Habana, 1966) تتضح جلية الإرادة الشعرية - الدينية لليثاما - وليثا ماليا، شاعر المجاز والصورة، هو أيضا شاعر تجسيد هذا وتلك. فالصورة تقدم باعتبارها «واقع العالم غير المرئي»، أما المجاز، المصنوع من توترات متعارضة، فيؤدي إلى التشابهات. العالم الشعري عالم يتكون «على صورة وشبه»، وهو كذلك خلق صور وتشابهات. والشعر هكذا هو كشف للقداسة. كيف يمكن التحقق من حقيقة وصحة الصور و«التشابهات» بين عالم الإنسان والرب؟ إن ليثاما ليا، بوصفه أوغسطيناً أكثر منه توماوياً*، وبوصفه منحازاً لأبناء الكنيسة أكثر من كونه أرسطوياً، ينكر البراهين. إن ليثاما، المؤمن، القريب من ترتوليان، يعرف أنه مامن برهان أكثر من الحمولة الثرية من الصور والتشابهات التي أقامها وشيدها الإنسان والتي يواصل الإنسان إقامتها وتشيدها: من العصور الأسطورية وحتى أساطير عصرنا. ويجب أن نطبق على أشعاره - وهكذا يفعل ليثاما - كلمات ترتوليان: «إنه مؤكد لأنه مستحيل». ويعلق ليثاما ليا على ذلك بقوله: «من هذه العبارة يمكننا استنتاج طريقين أو منهجين شعريين: مايمكن تصديقه لأنه لا يصدق (موت ابن الرب) والمؤكد لأنه مستحيل (البعث)». وبدل الإنسان المخلوق - من أجل الموت - الذي أعلنه هايدجر

* أوغسطيني: نسبة إلى القديس أوغسطين. وتوماوي نسبة إلى القديس توما الأكويني - وأما أرسطوياً فنسبه إلى أرسطو [المترجم].

Heidegger في الوجود والزمان، محل لثاماً محله - بصورة لاتصدق، أي، بمسألة من الايمان المتخيل - الإنسان بوصفه «المخلوق من أجل البعث» ليس عالماً آخر ذلك العالم ونادراً ما تصدق هذه الكلمة - كما تصدق هنا - الذي يطلق في لفافات، ومجازات، وأقاصيص، رواية الفردوس، ذلك العمل المكتوب بجهد والمنقح حتى الكمال. ومن العبث أن نحاول في هذه الصفحات أن نفسر كل التلميحات، والإشارات، والطرق والعمليات الواردة في هذه الرواية الفردوسية والجهنمية، وخصوصاً فيها هو جحيمي منها، في شر العالم، الذي يتحول حتى يكسو باللحم الحي صورة ضروب البعث. إن الفردوس هي واحدة من تلك الخلاصات التي بحث عنها لثاماً في التعبير الأمريكي. إنها رواية تركز على الحياة البالغة الدقة لهافانا في العقود الأولى من القرن الحالي، وتروي الفردوس البراءة والعنف، السذاجة والانحرافات الجنسية، تتعمق في الشر، في الحرمان وفي الرعب، تسخر من التاريخ وتستبدله بالأسطورة، لكن الأمر هنا أمر أسطورة معتقد فيها وقابلة للاعتقاد، أسطورة هي حقيقة التاريخ. منعطفات كثيفة الأنوار جداً، وفواكه استوائية، ومناقشات غنوصية (الا تسمى الشخصيتين الأكثر حيوية، وأحياناً الأكثر تدميراً في الرواية فرونيسيس وفوتيون Frónesis y Foción)؟ تثيري رف المذبح المصنوع من مخرمات وأجزاء غائرة، رف المذبح هذا حيث يصبح سان جورج المضيء هو سان جورج الذي يكاد يكون شريراً لكي يعود فيولد سان جورج المضيء! إن شخصيات الفردوس تتجسد في صورتها وشبهها الخاص لتنتهي بأن تتجسد في صورة وشبه الكل. وفي النهاية تعود الرواية على أعقابها، وتحيلنا إلى دواراتها، إلى ألعابها المشؤومة والمخلصة، إلى وضع إنساني ساقط يمكن استعادته: «الشربير يجد نفسه حينئذ في يوم الدينونة، في مواجهة البعث» سيكون سان جورج المضيء قد انتصر على الظاهر الظلامي لسان جورج المتخيل بصورة مشؤومة من جانب ارادات مانوية عمياء.

* مانوية Maniqueas: نسبة إلى ماني الفارسي (٢١٦ - ٢٧٦م) الذي دعا جدد بنشوء كل الأشياء عن مبدئين هما النور والظلام اللذان يجسدان الخير والشر. [المترجم]، ومذهبه فرع من الديانة الزرادشتية (المجوسية) وفيه تأثيرات مسيحية. [المراجع، المترجم].

لا ينكر ليثاماً لهذا الواقع ، لأنه كإنسان ، ودون أن يؤمن بمطلقات التاريخ ، والعلم ، والتقدم ، والوجود ، يعرف أن حياته من هذا العالم . لكن الواقع التاريخي ، الواقع القابل للتصديق لأنه مرئي ، ليس واقعياً إلا بسبب مالا يقبل التصديق وما هو صامت ، بسبب ذلك الذي تشير الصور صوبه .

٣ - الواقع « الآخر » للفن الراهن

من السهل أن نرى ، في أساء بعض من أفضل كتابنا اليوم ، أن ماتعودنا فهمه على أنه الواقعية (أدب العادات ، الأدب المحلي ذي النزعة المحلية ، الأدب الوثائقي) يمر بأزمة واضحة في أمريكا اللاتينية . وإذا أخذنا في الاعتبار الشعراء على وجه الخصوص - الذين لا تمثل الواقعية أبداعاً حاسماً بالنسبة إليهم - فسوف يكون علينا أن ندرج ، بين مخترعي ومكتشفي العوالم الخيالية ، غالبية الشعراء العظام الأمريكيين اللاتين لهذا القرن ، بل وغالبية الشعراء الأمريكيين اللاتين على طول التاريخ الهسبانو - أمريكي . ومن بين مكتشفي الواقع « الآخر » - المتخيل ، والفانتازي ، والسوريالي - : لوپ فيلاردي López Velarde ، وجابرييلا ميسترال Gabriela Mistral ، ودلميرا أوجستين Delmira Augustini ، وألفونسينا ستورني Alfonsina Storni ، وبالدميرو فرناندث مورينو Baldomero Fernández Moreno وماريانو برونل Mariano Brull ، وألفونسو ، ريس وسيزار فايخو ، وزافيبه فيبا أوروتيا ، وخوسيه جوروستيثا ، وكورونيل أورتيثشو ، وكاريرا أندرادي Carrera Andrade ، وفستفال Westphalen (وهو إلى جانب الإسباني لاريا Larrea يمثلان السوراليين الأصليين الوحيدين في الشعر المكتوب باللغة الإسبانية) ، وموليناري Molinari ، وجونثال لانوثا Gonzalez Lanuza ، وفرنثيسكوليس برنارث Francisco luis Bernardez ، وثيتيو فيتيه Cintio Vitier ، وإيدا جرامكو Ida Gramcko ، وعلى تشومائرو Ali Chumacero ، وبين الأكثر شباباً ، خوسيه إميليو باتشيكو José Emilio Pacheco ، وهوميرو أريدخيس Homero Aridjis ، وروبرتو خواروث Roberto Juarroz ، وأليخاندرا بيثارنيك Ale-

jandra Pizarnik . . . كل الشعر ينحو نحو الصورة التي نظر إليها فيكون باعتبارها أسطورة مكثفة. كل شعر ينحونحو الأسطورة. فما هي الأسطورة؟ اجابات قليلة هي تلك التي تبدو لي في وضوح هذه الإجابة التي أصبحت كلاسيكية لباتشوفن J. J. Bachofen: «الأسطورة هي تأويل للرموز. إنها تنبسط في سلسلة من الأفعال المترابطة ظاهرياً فيما بينها والتي يضمها الرمز في وحدة واحدة. الأسطورة تشبه مقالاً فلسفياً بقدر ما تقسم الفكرة الى سلسلة من الصور المترابطة وتترك القارئ يستنتج النتائج النهائية» وبعبارة أخرى، فإن الأسطورة - مثل الصورة عند باث أو عند ليثاماليا - تضعنا على حدود ما يمكن أن يقال، على ضفة الصمت، على ضفة المدلولات التي تؤسسها الكلمات دون أن تفرغ من قولها. كل صورة، وكل أسطورة، إشارة. واللغة التي تستخدمها اليوم غالبية الكتاب العظام لأمريكا المسبانية هي لغة يكون فيها الشعر هو المحرك الحقيقي، وفيها يمكن أن تكون الغاية سحرية أو دينية - حتى حين تكون متضمنة، وحتى حين تكون متجسدة.

إن علينا أن نتحدث عن أدب - وكذلك عن تصوير وعن نحت - هي أكثر من ان تكون تذكيراً بالسوريالية، وأكثر من أن تكون استمراراً للـ «مذاهب» (isme) التي سادت في سنوات العشرينات وإن جعلتها تلك الحركات ممكنة الوجود: علينا أن نتحدث عن فن لا يكتفي بوصف الواقع، بل يبحث، فيما وراء الحقائق والعادات، عن احساس تلك الحقائق والعادات وفي أحيان كثيرة يجعلنا نرى بوضوح أكبر تلك العادات والحقائق، دون التخلي أبداً عن الواقع الذي يولد منه الفن.

إن الواقع الأمريكي، (أو «التجربة الأمريكية» كما يسميها ليثاماليا)، يتكشف في الآداب الراهنة لأمريكا اللاتينية باعتباره قابلاً لتحديد موقعه بوضوح - (فماكوندو، مثلاً، لا يمكنها أن تكون لاهيالياً ولا فيزيائياً إلا حيث هي، في مجال أمريكي) - وباعتباره عالمياً في آن واحد.

وأخاطر بطرح الفرضية التالية. يميز كلود ليفي شتراوس - Claude Lévi

Strauss بوضح تام في التفكير البدائي بين الدين والسحر . فالأول يتكون من «أسنة القوانين الطبيعية» ، والثاني في إضفاء الطابع الطبيعي على الأفعال الإنسانية» . وجزء كبير من الأدب الأمريكي اللاتيني، الذي يجب الحكم على قيمته في الأساس انطلاقاً بالطبع من وجهة نظر أدبية، يميل نحو التفسيرات السحرية أو الدينية دون أن يتضمن ذلك بالضرورة أن الكتاب الحسابون - أمريكيين يعتقدون في هذا أو ذاك على وجه الخصوص . والاتجاه الذي يمكن، باتساع كبير، إطلاق اسم الديني عليه، يشمل جزئياً في أعمال بورخس، وهويديوبرو، وباث، وبالدرجة الأولى، في أعمال ليثاماليا، أما الاتجاه السحري فيظهر أساساً، لدى نيرودا في مرحلة إقامة على الأرض، وفي «عدوى»، مائة عام من العزلة، وفي الأفعال من بعيد في آخر أعمال فويتس . وكتاب أمريكا اللاتينية سواء كانوا أكثر دينية أم أكثر سحرية بشكل واضح، كما يرى ريس Reyes، وكما يرى إدموندو أوجورمان Edmundo O Gorman في تاريخ الغزولامريكا. هؤلاء الكتاب يحيون واقعاً «مخترعاً» جزئياً على الأقل ويكتشف يوماً بيوم . والدور الذي يلعبونه هو، على وجه الدقة، دور الاستمرار في اختراع وفي اكتشاف هذا الواقع الذي يتكون ويتشكل والذي يسهمون في إقامته .

وقد كتب ألفونسو ريس عام ١٩٣٢ في (في عودة البريد) A Vuelta de correo يقول : «إن الطريقة الوحيدة لأن يصبح المرء قوماً بصورة مفيدة تلخص في أن يكون عالمياً بصورة سخية، لأن الجزء لا يفهم أبداً بدون الكل . وواضح أن المعرفة والتعليم يميلان إلى البدء من الجزء : لهذا فإن «العالمي» لا يختلط أبداً مع المنبؤ . وصوب هذه العالمية المتجذرة يتوجه بحماس أدب أمريكا اللاتينية اليوم» .



الفصل الرابع

واقعية الواقع الآخر

خورخي إنريكي أدوم(*)

Jorge Enrique Adoum

الواقعية، مثل الجحيم، مملوءة بأصحاب النوايا الطيبة، وفي بعض أوساطها تكمن الكبرياء: ليست كبرياء التأكيد، بفخر، أنه «لا يوجد طريق سوى طريقنا»، كما فعل دافيد ألفارو سيكيروس مشيراً إلى الفن الجداري المكسيكي (وفي الوقت نفسه، كان روفينو تامايو قد وجد طريقاً آخر أشد صلابة فيما يبدو)، بل كبرياء الرغبة في النظر إلى العمل الفني بصورة شاملة من زاوية «علاقته»، «صلته الحميمة»، «تطابقه» مع الواقع - مع واقع واحد - حتى يتم من ذلك استنتاج درجة الحيانة التاريخية لذلك الواقع القابل للتحقق من جانب من ينطلقون من ذلك النوع من الواقعية. كان إعلان سيكيروس وأحكام المعلقين والمنظرين تشبه أن تكون برنامجاً، أكثر منها مذهباً جمالياً، يتشكل إنطلاقاً من الإنجازات، كان «خطأ» مفروضاً في عديد من المرات كما لو كان مفروضاً من قبل جهاز موجه، على مناضليه الذين هم ليسوا شديدي الإنضباط، فيما عدا ذلك. ومن أجل تبرير العمل بحجج خارج الفن (ذلك العمل الذي يجد تبريره فنياً في ذاته)، وتبرير الحكم النهائي لرجال جمارك الواقع، أخذت الواقعية تبحث عن تعريفات عديدة ومتكاملة أكثر مما ينبغي، ليكون أي واحد منها دقيقاً، وتغير من نعوته حتى يكتب لها البقاء، منكراً على نفسها إمكانية التكهن بأن حدود الواقع -

(*) شاعر وناقد اكوادوري (ولد في امباتو ١٩٢٦) من أعماله الأساسية: إطارات الأرض (أربع مجلدات) (١٩٥٣ - ١٩٦٢)، قصيدة القرن العشرين (كتبو ١٩٥٧)، الله أن بالظل (هافانا ١٩٦٠) الشمس مداسة بالخيول (جنيف ١٩٧٠)، وكان المدير الوطني للثقافة في بلاده.

إن كان له حدود - هي أبعد بكثير مما يبلغ إدراكها القصير النظر الحسن النية . لقد عاد البعد المتعدد للواقع إلى الظهور، على وجه الدقة، حين ابتعد الفن عن الواقعية التعليمية والمتعصبة .

١ - الواقعية والواقع

أ) «المحاكاة الأمنية للواقع»

الواقعية التقليدية (ويندرج في التقليدية مايفترض أن الواقعية الاشتراكية أو الواقعية التي يفترض أنها اشتراكية) بحكم كونها مفردة المحدودية في مفهومها، مفردة السكونية في أشكالها ومحافضة على أي حال لم تكن هي التي حاكت الواقع بأكبر قدر من الأمانة، فمنذ البداية لم تستطع أن تقيم مقياساً للأمانة . ونتج عن هذا أن التكيفية، على سبيل المثال، كانت أكثر أمانة حيث اكتشفت أن للأشياء وجهاً آخر رغم أنه لا يرى من الزاوية التي يتخذها الرسام مؤقتاً، على هذا النحو تكون أكثر واقعية تلك التفاعلات الحديثة للـ «المحاكاة الأمنية» التي يمثلها ضم الواقع نفسه إلى الفن: ذلك الكولاج الذي يشكل البوب آرت، واستخدام الأصوات «الواقعية» في بداية الموسيقى المتجسدة، وتلك الأشكال اليناسية من الموضوعية، مثل الرواية الجديدة بقوائمها التي تستنفد ماهو مرئي، ومقابلها، التوليد الباروكي الذي يصنعه أليخو كاربنتييه من مشهد، سواء كان هذا المشهد عمارة من العصر الاستعماري أو شاطئ بحر، أو يصنعه ليثاما ليما من العالم الفوضوي والمظلم لغرفته . كان المشهد هو الواقع المرئي الأكثر أهمية بالنسبة للواقعية: بما في ذلك تحويلها الإنسان إلى عنصر من عناصر المشهد . لكن وقائع ماريانو أوثيلا التي نجتهد في تسميتها روايات، حتى لا يكون هذا النوع الأدبي يافعاً أكثر مما ينبغي في أمريكا اللاتينية، لم تتمكن أبداً من تفسيره أو حتى من وصف واقع المشهد المكسيكي مثلما فعلت رواية بدرو بارامو لخوان رولفو - وهي الرواية التي بلغ من قلة «واقعيته» أن تحكي عودة ميت إلى ضيعة لم يعد يقطنها سوى قوم من الموتى - أو حتى الأفعى المجنحة لـ د. هـ. لورانس أو تحت البركان للكولم لوري رغم متاهتها السرية الرائعة . وبالنسبة لمشهد البرازيل حدث الشيء ذاته :

فأكثر أبعاد المشهد دقة ليست في روايات جورج أمادو، بواقعيتهما الغنائية التي تجعلها شبيهة بأفلام إميليو فرناندث، بل في حكايات أكثر الكتاب باروكية في أي لغة لاتينية، وهو جوان جيمارايش روزا، الذي «تتبع المحاور الروحية لمشهد إقليم السرتون». (*)

ب) «التعبير عن الواقع الاجتماعي»

حين تبنت الواقعية هذا التعريف الجديد زادت في ضيق مفهومها للواقع: فلم يعد الأمر يتعلق بكل ما هو مرئي - رغم أن ذلك قليل - بل فقط بالواقع الضخم، بالواقع المفرع لأمريكا اللاتينية: وذلك هو الوضع الاجتماعي للفلاح. عندئذ بدأت معادلة خلافية، تحاول في عمقها أن تكون تعويضاً، بين أفقية الواقعية ورأسية السلوك: وكأنه ليس بإمكان المرء أن يكون واقعياً ووعداً في الوقت نفسه، وذلك ما رأيناه. بدا أن الواقع الاجتماعي، بسبب كونه مفزغاً، يلعب لصالح الفنان، فقد كان يكفي أن يظهر في أعماله هنود، وسكان سهول، وزنوج، وجاوشيون**، وبصورة عارضة، إنسان المدن الفقير، حتى يندرج في صفوف الواقعية والعدالة، وحتى حين كان الأمر يتعلق بأدب عادات فولكلوري بدرجة أو بأخرى (كما في كل مسرح فلورنثيو سانشيث، وروايات لاريتا)، أو باستمرار نزعة طبيعية تحاول الواقعية نفسها أن تهزمها، (كما في الحكايات الذهانية والنبوية لهوراثيو كيروجا). وكان يجب أن يمر وقت طويل حتى يمكن، دون حماسة، إدراك التقويم المعادي للجماهير في السلخانة، لإتشيفريا، أو الترفع الأبوي لصاحب العمل في دون سيجوندو سومبرا، أو التقويم الذي يحط من قيمة الهندي في هواسييونجو، أو الموقف المثالي لسانتوس لوتاردو في (الدونا باربارا)، أو

* شمال شرقي البرازيل وهي منطقة جفاف صحراوي وفاقة شديدة. [الترجم]

* الجاوشو Gauchos: هو أحد سكان سهول البامبا في ريودي لابلاتا بالأرجنتين وفي أوروجواي وجنوب البرازيل. يشتهر بالمهارة في الفروسية وحياة الترحال وتحمل الحياة الصعبة كما يتميز بالجرأة وارتجال الشعر والغناء - [الترجم]. ويسمون أيضاً الماراغاتوس وحياتهم على الرعي والتنقل ويمتثل أن يكون فيهم بعض الدماء العربية وتدل على ذلك عاداتهم.

الرومانسية المعتلة لأرتورو كوبا في (الدوامه). وقد أشار جلوبير روشا إلى ما هو غير واقعي في تلك الواقعية، وذلك في معرض إشارته إلى الكانجاسيرو *، وهو فيلم ليا بارتيتو الذي «يخلق وهم العالم لدى قطاع الطرق في إطار مماثل لوهم العالم لدى قطاع طرق تكساس». من أجل إدراك ذلك كان يجب الانتظار حتى تتطلب الواقعية أن يكون للعمل الفني صدى في الممارسة الثورية، فعند ذلك تم التوافق مع سبرغور الواقع.

وبدیهي أن ذلك لم يكن ينطبق - رغم أنه ضمني - على النثر القصصي، أو على الشعر بل على المقالة. فكل الروايات والقصائد مجتمعة لم تكن لتستطيع أبداً أن تفسر واقعنا أو جزءاً منه بأسبابه، وأحياناً بحلوله، كما يفعل كتاب واحد لخوسيه كارلوس ماريانجي، أو جيلبرتو فرايري أو إلكيل مارتينث إسترادا. بعدها بكثير، سيخلق أمريكي لاتيني أصيل هو أوسكار لويس، «الرواية - الحقيقة» بروايات (أبناء سانشيث)، و (عائلة بدرو مارتينث)، و (الحياة): ولم يتم تلقي طريقته التي تنقسم بين الأدب والتحقيق، من أجل سبرغور الحقيقة الإنسانية لقومنا، بل من أجل سبرغور الدوافع المختلطة لقائلين في مع سبق الإصرار لرومان كابوت. إذ إن الفن إذا لم يسائل الواقع أو يعيد خلقه أو يبتكره فإنه يتحول - كما حدث للواقعية، فيما يسميه لويس هارس «لحظة الموقف الثابت»، الذي بلغ من ثباته أنه لم يتغير خلال أربعين عاماً إلا في كوبا - إلى صورة فوتوغرافية لواقع اجتماعي يجد قاعدته الأكثر إجحافاً في الريف لأسباب تتعلق «بالتخلف»، أي بالإستغلال الإقطاعي والأجنبي، وبالحفاظ بالقوة على الهياكل القديمة. والكاتب الذي كان يحاول التمهيص كان بالأحرى هو المراقب العادل لذلك العار الذي يراه من بعيد، لكنه يعتقد أنه يعرفه من خلال جولات قصيرة، أو من خلال زيارات تشبه الإجازات يأخذ فيها ملاحظات على طريقة زولا في محطة السكك الحديدية، ويتصرف بدافع التعاطف وليس بدافع التوحد مع شخصياته، فليس باستطاعته أن

* O Cangaceiro: نمط خاص من قطاع الطرق في البرازيل يحملون السلاح كاحتجاج اجتماعي أو ديني - [المترجم].

بغير من روحه ولا من جلده . على هذا النحو، ورغم غمده - أحياناً - بحماسة ضد الواقع الاجتماعي، ورغم كل نواياه في التضامن، لم يكن يرى في الفلاح إلا ماهو مرئي، ماهو خارجي، وكان يحشره في المشهد، وكأنه عنصر طبيعية صامتة لا يبلغ مبلغ الشخصية . كانت الزعامات الإقطاعية قد جردت الفلاحين من كل شيء، أما الواقعية فقد انتزعت أرواحهم . في أدب ذلك الحين بدت أمريكا اللاتينية وكأنها مجال مرسوم : كل هندي فيه هو هندي، فكأننا بعد أن تركناه معدماً في كل ماكان يملك أردنا تعويضه بأن نمنحه مالم يطلبه قط ولايفيده في شيء : ألا وهو وضع الرمز . بدا أن تصويره بصورة مثالية شيء قسري، وكان العدالة لا تكفيها الحقيقة الوحشية . وأكثر المثاليين مثالية، بوجه عام، هو الواقعية الاشتراكية : إذ تضيف الطابع المثالي على الحاضر في البلدان الوحيدة على ظهر الأرض التي تسمح آليتها الاجتماعية بتخطيط المستقبل، أو تضيف الطابع المثالي على الظروف «الموضوعية» كي تبتكر لنا مستقبلاً في بلداننا، وفي كلتا الحالتين تكون النتائج دامية أحياناً، أم تختلط الحقيقة بالنسخ الخارجي للواقع . فبسبب كونهم موصوفين من الخارج، بدون عمق داخلي، كان أولئك الفلاحون يثيرون التعاطف (كما الأم في يوانى لكارلوس لويس فاياس)، وحتى النفور (كما في هواسيبونيجو لخورخي إيكائا) بدل التضامن النضالي . في القارة الزراعية الضخمة ظهر استبداد الموضوع الأدبي : الحقد الطبقي في الريف، بشخصيات أحادية البعد، منظومة في فريقين ضحايا حتمية أدبية كان يمكن أن تكون نهائية لو لم يظهر ثيرو ألبيجريا وخوسيه ماريأ أرجيداس . وأستورياس، وجراثيليانو راموس . وبعد ذلك رولفو . ففي أعمالهم نجد، بأبلغ وضوح، الابعاد الإنسانية للحتمية التاريخية . وحين كانت الدراما الروائية تجري في وسط مديني، لم تكن الواقعية تفعل سوى نقل الطريقة نفسها إلى المدينة، فتحل أصحاب العمل محل ملاك الأراضي، والعمال محل أقتان الريف (ميجيل أوتيرو سيلفا في فنزويلا، ونيكوميدس جوثمان في تشيلي) . وحين يعود الفن، بعد ذلك بزمن، إلى الريف يجد أن ساكنه يمكن أن يكون رقيقاً أو همجياً، متعلقاً أو استعراضيّاً، عفيفاً أو

شديد التحمل: إنسانياً في النهاية. وخرج رابعاً من ذلك الأدب (سالاروي، وجيمارايش، ورولفو)، أو السينا (نيلسون بيريرا، وجلووير روشا)، والمستقبل قبل كل شيء. فليس تحرير الفلاحين فضلاً يستحقونه بسبب الخصائص الروحية لأفرادهم بل حقاً تاريخياً مكتسباً بالقوة.

اتخذ الأدب الأمريكي اللاتيني الراهن من المدينة مسرحاً مفضلاً له، وهي مجال لم تطرقه الواقعية تقريباً وهناك اكتشاف أن كل منزل تقطنه مجموعة كاملة من النماذج المختلفة والمعقدة ليس من السهل تمييز العدو بدقة من بينها، كما في الريف الأمريكي اللاتيني، ولا حتى تحديد وضعه الدقيق في عملية الانتاج، أي، طبقته، بعيداً عن الحكم الآلي والأحق القائل بأن كل ابن لبرجوازي هو برجوازي. فليس كل ابن لعامل هو بروليتاري. ومن ثم يتحول الكاتب هونفسيه، وربما للمرة الأولى في الفن القصصي لأمريكا اللاتينية، إلى شخصية قصصية، ويصدر شهادته من داخله، من وجهة نظره وليس من وجهة نظر المؤلف بشكل حصري. لذلك يصنع أدباً أكثر صدقاً وأكثر أمانة: هو اعتراف طبقة اجتماعية كاملة وليس شهادة شاهد عيان على الأحداث، هو عويل أو أمل الطبقة المتوسطة الأمريكية اللاتينية، وكذلك ارتباكها بوصفها ضحية، ومتواطئة ومهمة في الوقت نفسه. وهذه الطبقة تسكن المدن. وربما كان روبرتو آرلت أول من صادف «الحضيض الميتافيزيقي» للعاصمة الضخمة التي يجري فوق سطحها الواقع القديم ذلك الحضيض الذي سيتبعه خلاله (إرنستو ساباتو) فقط في (تقرير عن العميان) أما ليوبولدو ماريسال فقد اخترع مايقارب الملحمة الرومانسية والفكرية لبوينوس آيرس التي تلخص عند بورخس في مغامرات «الإشبين»، في «ناصية وسكين»، أما جرازيليانو راموس فقد اكتشف في (عذاب) أن ريو دي جانيرو، مثل كل مدينة ضخمة، تحمل قلبها في بطنها، وصاغ خوان كارلوس أونيتي مدينة خاصة به، هي سانتاماريا، وهي مزيج من مونتيفيديو وبوينوس آيرس بالإضافة إلى ما يتخيله، لتعيش فيها شخصياته الكتومة وحدتها، وفي (الفردوس) فعل ليثاما ليها أكثر بكثير من مجرد إعادة معاشة هافانا القديمة، وفي أفضل صفحات

كارلوس فوينتس نجد دليلاً سياحياً - روحياً لمدينة المكسيك، وليا برمتها موجودة في محاورات في الكاتدرائية لفارجاس يوسا. كان ذلك هو الحين الذي اكتشف فيه الأدب أن الواقع الاجتماعي الأمريكي اللاتيني ليس ريفياً فقط، وأن الطبقة المتوسطة الحضرية تشكل هي الأخرى جزءاً من الواقع.

جـ) «الأدب في خدمة الشعب»

كان الواقعيون، الذين أشاروا بصواب لايبارى إلى أن كل فن هو فن ملتزم بصورة حتمية، يعنون بذلك رغبة صريحة في الالتزام. وكان فهم عادلاً من الناحية السياسية: فرغم أنه لم يجرؤ على تسمية نفسه «إشتراكياً» في كل مكان، إلا أنه أدرك أنه عند وصف أو تحليل الواقع الاجتماعي وجب عليه إدراك وجود قوى ستغيره في مستقبل ليس يوتوبيا بل تاريخياً، وبذلك يتحول ماكان صورة سكنوية (إستاتيكية) لواقع أليم إلى إعلان - ولذلك السبب إلى حافز - لحلول سياسية ستقود إلى أشبه الأمور بالسعادة. لكن تلك الواقعية كانت متعصبة فنياً، فقد احتفظت لنفسها بالحق الشامل في الإعلان وفي الالتزام، ولم ترد أن يكون لها «رفاق طريق»، وحاربت السورالية رغم إعلانها الصريح عن عقيدتها: «إن الفن الأصل لعصرنا مرتبط بالنشاط الاجتماعي الثوري: إنه يميل إلى سحق، إلى تدمير المجتمع الرأسمالي». ناهيك عن استطاعتها قبول التوحيد الذي قام به برتون بين شعارات ماركس وشعارات رامبو. وبدل أن «تعمل جديلاً» تأكيد لينين، «يجب أن نحلم»، وتأكيد جوته «يجب أن نفعل»، فضلت انتزاع كليهما. كان باستطاعتها أن تؤيد كلمات لوتريامون «يجب أن تكون غاية الشعر هي الحقيقة العملية»، لكنها رفضت عملياً كل الشعر، بحق لاحتفائه تجاه الرموز والحماسة للشكل. فلم يكن ثمة شعر واقعي عظيم، باستثناء نيكولاس جيين الذي عرف كيف يطوع الموضوعات الجماعية إلى شكل شعبي قومي، وكذلك بعض إنجازات مانويل بانديرا، وفينيسيوش دي مورايش، وكارلوس دروموند دي أندراي الذين بدأوا، على نحو معين، الشعر العامي، والذين اعتبروا بدورهم «نثرين» من جانب المتطرفين الغنائيين. ورغم ذلك فإن هذه هي لحظة

الشعر الأمريكي اللاتيني العظيم . لكن الواقعية تخلط بين الرؤية الواقعية للواقع والرؤية الواقعية للفن ، وتوحد بين موقف أو سلوك ثوري وبين شكل فني محافظ يحده بصورة متناقضة . لهذا تتجاهل فيثتي هويدوبرو ، وتراكم الصفات الاتهامية ضد أوكتافيو باث ، وتغفل جزءاً كبيراً من شعر نيرودا الرائع وتجد نفسها في مازق من أجل تبرير العمق الداكن لصوره في الجزء الذي تنبناه ، ولا تجرؤ على تبني سيزار فاييخو لأسباب مبدئية لكنها تغفر له بسبب موته ، ولا تحزم أمرها لتحكم بصورة محددة على راؤول جونتالث تونون . لأن الأمر يتعلق بـ «الكتابة للشعب» : ليس ، أوليس فقط ، من أجل انتزاع احتكار الاستمتاع الجمالي من البرجوازية ، قبل كل شيء ، بل من أجل أن تصبح الكتب أسلحة تنتزع منها سلطتها السياسية . لكن الكتابة للشعب كانت تعني من ذلك المنظور - المختلف تماماً عن منظور أنطونيو مانشادو - تسليم منتجات الإبداع الأقل إتقاناً ، وفي أحيان كثيرة ، المنتجات الجانبية ، بحجة أنها «في متناول» ، لأنها واضحة وبسيطة ، أي ، واقعية . وبصرف النظر عن أن الكتاب الوحيد الذي غير العالم ومفهوم العالم ، وهو رأس المال ، ليس واضحاً ولا بسيطاً ، وكذلك ليست كتابات لينين الفلسفية ولا قصائد ماو بالبسيطة فليس من الممكن الآن الكتابة للشعب في أمريكا اللاتينية ، ففي حالات كثيرة لاتصل إليه ولا حتى وسائل الإعلام (أو وسائل السيطرة ، كما قال أحد الأشخاص) الجماهيرية . ومع الاستثناء الفريد لـ (مارتين فييرو) ، الذي كف في أنحاء معينة عن كونه عملاً لحوسيه فرناندث ليصبح فولكلوراً ، والاستثناء لبعض القصائد التي تحولت إلى أغنيات ليست جماهيرية على الإطلاق فيما عدا ذلك ، فإنه بالنسبة للفلاحين الأميين في مجملتهم تقريباً ، وبالنسبة للعمال الذين يعرفون القراءة ، ولا يقرأون عملياً بسبب عدم التعود أو عدم القابلية للقراءة ، أو لأنهم لا يستطيعون دفع ثمن الكتب ، تستوي تماماً رواية اجتماعية لدافيد بينياس مع مجلد أقاصيص خيالية لفليسبرتو إرنانديث : لأنها غير موجودين ! أما الطبقات الحاكمة ، أو بالأحرى المجموعات (التي ليست شعباً بل سكاناً) في غالبية بلداننا فإنها تصرح باحتقارها ، إن لم تكن

كراهيتها، للثقافة : ويشهد على ذلك العديد من الموق ! لا يكاد يتبقى ، إذن ، سوى قطاع من الطبقة المتوسطة المدنية باعتبارها الهدف الوحيد للأدب . وتكفي البراهين الإحصائية المؤلة . فكم نسخة نشرت من أكثر الكتب «شعبية» ، مثل كتب فارجاس بيللا ؟ ورغم أن : عشرين قصيدة حب وقصيدة يأس واحدة قد بلغت خلال أربعين سنة من وجودها المليون نسخة ، فذلك رقم صغير بالنسبة لتعداد يبلغ مائتي مليون من السكان(*) ، ولا ينبغي أنه «لا يوجد زبائن للشعر» .

بعبارة أخرى ، فإنه مهما كانت الرغبات الطيبة للمؤلفين الواقعيين ، فإن أعمالهم لم تصل بدورها إلى جمهورهم ، وظل كل أدب «الشجب» في أيدي ذلك القطاع من الطبقة المتوسطة الذي هو ، بصورة أو بآخرى ، مذب أو متواطىء مع الواقع الوحشي نفسه الذي يقدم هذا الأدب شهادته عنه . ذلك هو جمهورنا الوحيد ، لكن من هنا أيضاً يخرج موجهو الفعل في أحيان كثيرة ، يخرج أولئك الذين يمكنهم تحويل الأفكار إلى أفعال . ولما كان ذلك الجمهور هو الوحيد المصاب برذيلة القراءة فإنه يعرف كل التيارات الأدبية وقد تخلل عن التوافق مع الواقعية الرتبة .

أما الواقعية بدورها ، فبعد أن أدت وظيفتها التاريخية ، ظلت تطلب أسلحة مستعارة من التعبيرية ، ومن الملصق ، ومن الكاريكاتير ، لا من أجل تجديد نفسها بل من أجل جعل السمعة السيئة للظلم أشد سوءاً ، بينما تنكر على الكاتب ذي الصوت الآخر الحق في أن يقول ، وكأنه تحت وطأة القسم ، «مجرد الحقيقة ، وكل الحقيقة» .

على هذا النحو يتضح نجاح الأدب الأمريكي اللاتيني الحالي . والتأكيد على أن الأمر يتعلق برمته بنتائج حملة لتسويق الكتب تعادل الافتراض بأن من الممكن فرض كتاب ، أو تيار جمالي ، أو جيل من الكتاب على الجمهور القارئ بالسهولة نفسها التي يفرض بها معجون أسنان ، أو صنف من السجائر . وتفسر الأمر بالتعميم الخطير والسهل ، والذي بمقتضاه يتعلق الأمر «بتصالح البرجوازية مع الأدب» ، يعد بمثابة منح البرجوازية الأمريكية اللاتينية فضلاً لاستحقاقه : فليست

(*) نذكر أن ذلك كان في أوائل السبعينات .

مؤيدة للأدب بحيث تقرر من تلقاء ذاتها مثل هذا النشر. ألا توجد، في أعمال رولفو، وفارجاس يوسا، وجيمس رايش روزا، وكاربتنيه، وفي بعض لحظات كورتاثار وجارثيا ماركيث، وفي كل الشعر المقاتل المتنوع ليامنا، المشكلات نفسها التي تناولتها الواقعية التقليدية؟ أليست موجودة في مسرح أيماننا، في الانجازات الجادة لإنريكي بوينابنتورا (العريضة، وقائمة الطعام، والأبرياء)، في أقاصيص تحكي لأوسفالدو دراجون، وفي ساعة الأفران، ذلك الفيلم - الفعل، كما أراد له مؤلفاه، سولاناس وختينو؟ ليس ماتغير هو تقويم المشكلات، ولا موقف المثقف في مواجهتها، ففي الموقف العام لغالبية الكتاب الأمريكيين اللاتين المعاصرين تجد تحديداً أكثر دقة، أكثر من الواقعيين أنفسهم الذين اكتفوا بـ «العمل»، في مواجهة مشكلات العالم، ومشكلات بلدانهم في العالم: فقد اختاروا العدالة. ليسوا ثوريين، لكن طبقاً للتعريف الوحيد الصالح - «الثوري هو من يصنع الثورة» - ليسوا كذلك من يضعون هذا التعريف كما لم يكن كل كتاب الواقعية المناضلة. ليسوا رجال فعل لأسباب متنوعة يمكن أن تبدأ بالعجز الجسماني، وهي أسباب، على الأقل واضحة مثل تلك التي تمنع أن يكون رجال الفعل كلهم مثقفين في الوقت نفسه. وبالتأكيد لاتسهم أعمالهم بصورة فورية في تغيير الواقع الاجتماعي مثلما لم يفعل أي عمل، فحتى البيان الشيوعي لم يحقق ذلك إلا بعد ستين عاماً. كذلك فإنها لاتشكل ذلك النوع من الملحمة، العبقريّة أحياناً، والمفعمة بالأمل دائماً، للواقعية، والتي لم تكن تمثل الحقيقة التاريخية بل تكاد تكون بديلاً لها. إن كتاب اليوم وكذلك الكتاب السابقين، لكن أولئك كانوا مجرد شهود - يمثلون شريحة من طبقة إجتماعية عميقة بين وصلات التاريخ وواقعة في الشرك بين ثقافة «التخلف» وتخلّف الثقافة، بين اعلان التحولات الهيكلية والاستمرار المتقطع لانظمة الغوريللات، بين الطموح والنضال من أجل الرفاهية الإقتصادية واغتراب المجتمع الاستهلاكي الذي أصبح جينياً في بعض بلداننا، وهي تتردد بين حماسها للعدالة وظروفها الإقتصادية، بين بقية الطبقة الاجتماعية التي ترفضها - وليست كراهية طبقة كافية لنفي الانتهاء إليها - وبين

الجدران والمزاليج التي تمنعها من الدخول في تلك الطبقة التي تتوحد مع مصيرها . وهي ، قبل كل شيء ، تملك وعياً واضحاً بكل تمزقها ، مما يعادل أي تمزق آخر .

ربما يبدأ من هنا ذلك الإصرار الذي تبحث عنه شخصية الرواية الأمريكية اللاتينية الراهنة - ألا وهي المؤلف - عن هويتها ، عن تعريفها بين لحظتين تاريخيتين أو أكثر ، بين عالمين أو أكثر ، بين حضارتين أو أكثر . وقد أشار كاربنتييه بالفعل إلى أنه في أمريكا اللاتينية يوجد العصر الجيولوجي الرابع مع القرن الواحد والعشرين جنباً إلى جنب . هذا الاستغراق الذي كان يملأ الشعر أصبح موضوع الرواية . فالبحث الذي لا ينتهي عن الكائن في متاهته الخاصة ، وفي متاهة الآخرين يمكن أن يكون هو تعريف الجوائز لكورتاثار ، وأحد التعريفات العديدة لروايته الحجلة ، ويجري البحث عن الشخصية في كل دروب حياتها في (موت أرغيمو كروث) ، أو (تغيير الجلد) ، أو (منطقة مقدسة) لفوينتس ، وهو الشغل الشاغل لأونيبي ، الذي عاجله بصورة صريحة في (الحياة القصيرة) ، وعند كاربنتييه يجري التنقيب الأليم عن الواقع في مستويات مختلفة : عبر عصور تاريخية توجد معاً في (الخطوات الضائعة) ، وعبر التعارض بين العادات الإنسانية البسيطة في (قرن التنوير) ، وعبر عنف الفقير في (المطاردة) ، وعبر الطوائف ، والخرافات ، والمذاهب ، والنظريات في (ملكة هذا العالم) ، ومرة أخرى في (قرن التنوير) ، كما تسعى للتحديد ، ولاكتشاف ذاتها في شخصيات الروايات التنبؤية لمائول روخاس ، (ابن اللص) و(أفضل من الخمر) . ولعل ذلك كان دائماً هو موضوع ، وقد يكون كذلك دافعاً ، كل أدب عظيم .

ربما وجد القراء أنهم هم أيضاً ، للمرة الأولى ، شخوص لهذا الأدب . إنه يعبر عن تردداتهم ، واضطرابهم ، وشكهم ، وصلبهم المذنب . وربما يفرض هذا الأدب مبدأ الواقعية القديمة ذاك الذي يقضي بأنه : إذا لم يتغير الواقع الاجتماعي - ذلك الاقتصاد الغني للاستغلال - بيدين ، يد أوليجاركية ويد إمبريالية فليس من سبب لكي يتغير الفن . وربما يفهم هذا الأدب أنه حتى قبل حل المشكلات القديمة الدامية ، قد ولدت مشكلات أخرى لأمريكا اللاتينية ، من بينها التساؤل

عن ذلك الكائن الذي شكله، أو أساء تشكيله، أو شوهه الواقع، والذي يعد التنقيب عنه أميناً بقدر أمانة التنقيب عن الواقع الاجتماعي، وحتماً إذا فكرنا منذ الآن في الإنسان الجديد.

وكل أولئك الكتاب، باستثناءات معدودة لا يستحق الأمر عناء ذكرها يؤمنون بالمصير المشترك لأمريكا اللاتينية. وهذا المصير المشترك بالنسبة لبعضهم هو البديل للثقافة الأمريكية اللاتينية التي يضعون وجودها موضع الشك بوصفها كذلك. لكن اليقين في المستقبل لا يمكن أن يجعلنا نتوافق مع بربرية الحاضر، مع الهجوم الأحمق أو التعذيب. والاعتداءات الصارخة والمهزائم العابرة، والتناقضات الضخمة، وتأخر الحلول تخلق نوعاً من عدم الأمان، والشك، والاضطراب - وهي أعراض الإلحاح، في نهاية المطاف - وتخلق ذلك التوتر في الضمير الذي يمزقه الواقع، كل الواقع. وحيث أن الواقعية، رغم احتجاجها لواقعها الاجتماعي من خلال «المحاكاة الأمنية»، قد تضامنت جالياً مع بقية الواقع، وأقرت به وقبلته فإن الجيل الجديد من الكتاب، وبالأخص الروائيين، قد حمل الرغبة في تغيير الواقع إلى آخر مدى، وبدأ بالشك فيه، والنفور منه وإحتقاره، من هنا ينبع عنف هذا الأدب الذي يثير حتى بعض المعلقين ودهشة العديد من القراء. فلم يعد الفن، ولا يريد أن يكون هادئاً، لم يعد يملك راحة من يتحمل أو يقبل الواقع نفسه الذي يريد تغييره، بل إنه يتمرد ضده، وضد بنيته ذاتها، وضد جمود منطقته، ويفهم الإبداع باعتباره واقعاً في حد ذاته تسوده قوانين أخرى، ومفاهيم أخرى للزمن، وللاستمرار، وللمكان، وللحركة. (وفي ذهني لوبارك، وسوتو، ومعركتها المظفرة ضد السكونية القديمة للفنون التشكيلية، ضد الفنون التشكيلية.) وليست «الفوضى» هي ما يجب أن نتحدث عنه عند الإشارة إلى الأدب والفن الأمريكيين اللاتينيين الراهنين، ولا حتى عند الإشارة إلى عنصر الحرية المطلقة - الفجور - الذي استخدمه فايخو بمعناه العميق ربما عن وعي للمرة الأولى، بل يجب أن نتحدث عما سماه جلويرر ووشا «جماليات العنف». وقد قال سينمائي آخر، هو الكوبي سانتياجو ألفاريز Alvarez: «في

واقع مختلج مثل واقعنا. . . . يجب على الفنان أن يولد عنفاً ذاتياً، أن يترك نفسه ينساق عن وعي إلى توتر إبداعي في مهنته» كذلك قالت إحدى شخصيات أحد أفلام ألكسندر كلوجه: A. Kluge: «في مواجهة ماهو غير إنساني في هذا الوضع لا يملك الفنان إلا أن يستجيب بأن يزيد من صعوبات إبداعه ذاته». ربما ليس ذلك فقط، بل ذلك أيضاً. وذلك العنف، وذلك الاضطراب، شكلياً كذلك، إذ يمكن فك وإعادة ترتيب (الدار الخضراء) أو (الحجلة)، بطريقة مختلفة كل مرة دون أن تكف عن ضم واقع أدبي متماسك. وفي (رحلة إلى البذرة) لكاربنتيه، تجري الأحداث في الاتجاه العكسي وتعود الأشياء إلى أصلها. وفي قصة كورتاتار، (السماء الأخرى)، تدخل الشخصية قاعة جويس في بونوس آيرس وتخرج من قاعة فيفين بباريس، لكنها تخرج قبلها بقرن عام ١٨٧٠. كذلك فإن (المهرجان) لأريولا، وخوسيه تريجو تجريان، في الوقت نفسه، في قرنين مختلفين. وفي موت أرتيمو كروث، تمر الأعوام على الترتيب التالي: ١٩٤١، ١٩١٩، ١٩١٣، ١٩٢٤، ١٩٢٧، ١٩٤٧، ١٩١٥، ١٩٣٤، ١٩٣٩، ١٩٥٥، ١٩٠٣، ١٨٨٩. وربما ضمت مائة عام من العزلة قروناً عديدة. وبالتأكيد ليست كل هذه الوسائل جديدة، لكنها الآن فقط تشكل، بدل كونها اكتشافاً أصيلاً معزولاً، ظاهرة عامة لأدبنا على مستوى الجيل ومستوى القارة.

٢ - الواقعية والواقع الآخر

كان برتولت بريخت هو الذي أشار إلى أن معيار الاتساع، وليس معيار التضيق هو أكثر ما يناسب مفهوم الواقعية. والواقع، مع التسليم بأنه يضم الإنسان (الذي يملك الهوس المتأصل في أن يفكر ويحلم)، هو واقع لانهاثي، وفي أمريكا اللاتينية فإن كل الحقيقة، بما في ذلك المرفية، مازالت تنتظر الاكتشاف: فحتى حدود الملكيات الإقطاعية الضخمة ليست معروفة. وأقل من ذلك الحدود بين ماهو واقعي وما هو خيالي. (١) وقد أكد ليوبولدو ماريشال أنه ليس ثمة اختلاف

(١) انظر الفصل السابق، أزمة الواقعية.

بين العالمين، بافتراض أن كل ما يخرج من العدم واقعي . وكورتاثر بدوره يعلن :
« . . . الواقع يبدو لي خيالياً لدرجة أن قصصي بالنسبة لي واقعية بصورة
حرفية » . وقد اكتشف ميغيل أنخل أستورياس وأليخو كاربنتيه (في مملكة هذا
العالم) ، ثم أوجستو روا. باسطوس ، حين انشغلوا بمواطنيهم الهنود الأصليين أو
الزنوج ، أن عقلية هؤلاء مصاغة من ميثولوجيات مكونة من آلهة حلمية ، ولعنات
نباتية ، ونذر سيئة عادةً ، ومخاوف بلا شكل . كما في رسوم ويلفريدو لام . وفي
البداية ظهرت بحذر تقريباً ، هذه العناصر باعتبارها عناصر لشخصية البطل
(وحتى في نطاق الواقعية القديمة يتكشف العنصر الغيبي في سلوك الشخصيات في
روايات مجموعة جواياكيل ، أو في روايات رومولو جاييجوس أو جورج أمادو) ،
لكنها بعد ذلك تحولت إلى موضوعات وشخصيات قائمة بذاتها : سكان مفارقين
للطبيعة من المخلوقات الخرافية Cronopios ، والسايطان ، والأرواح المعذبة
ونباتات خيالية من نباتات الوحوش والأساطير ، تنابع من الأحداث الفريدة
بالنسبة للمنطق اليومي والواقعي البائس (في نهاية المطاف ، فإن نمرأ يتحول في
منزل خال ، بدل القط ، هو مجرد مسألة جغرافية) . الأمر يتعلق بسورية أقرب
بكثير إلى الخيال الشعبي من الوقائع الحمراء للواقعية . وقد أصبح معروفاً - أكان
بريتون هو الذي قالها؟ - أن السورالية قبل أن تصبح مذهباً جمالياً في أوروبا ،
كانت واقعاً يومياً في المكسيك . وفي كل بلادنا تقريباً ، فلم يستطع أي كاتب أن
يتخيل أخبار صحفنا . وعند بورخس نجد أن البعد التخيلي (الفانتازي) هو
بالأحرى ميتافيزيقي ، وهو يدسه في العالم الواقعي كلما عن له ذلك . كتاب غير
شعبيين؟ من يدري؟ فالشعوب كانت أشد جسارة : اخترعت التنين ، والنافورة
التي تتكلم ، والحصان المجنح ، وأساطير الواقع العديدة . وبعدها بقرون ، أدان
كاتب حكايات أسطورية عبقرية ، هو إي برادبوري ، بقسوة وعدل أكثر من
الواقعية المناضلة ، العقلية الغبية والجشعة للرأسمالية والحقم الأعمى للأنظمة
الشمولية . وكل ذلك الأدب ، من أجل تقديم شهادة على الإنسان من الداخل
على وجه الدقة ، يعيد تأكيد وممارسة حقه في الحكم : وهو المجال الوحيد الذي لم

تدخله الشرطة، بعد، لحسن الحظ. وذلك الواقع الآخر لم يكن، في أعماقه، سوى النصف المكمل للواقع القديم: فتلك المغامرة العظيمة لما هو خيالي، والتي هي (مائة عام من العزلة) هي في الوقت نفسه الملحمة الساخرة لنضالات معينة متكررة في أمريكا اللاتينية. وهي ساخرة لأن الدعابة أحد أشكال التساؤل والتحدي، والرفض لهذا الواقع. أرادت الواقعية أن تكون مفارقة، ومن المؤكد أنها عاجلت موضوعات دامية - الوحشية المألوفة، المألوفة آلام الملايين، والجور الديني للنظام - لكنها طبقت جديتها على كل جوانب الواقع المعتاد تقريباً، مما جعلها في أحيان كثيرة تشبه الخذلق. أخذت الواقع على محمل الجد، كما يجب، لكنها سقطت في شرك تلك الوطنية التعليمية التي بمقتضاها يكون ماهو سبيئاً شيئاً حسناً إذا كان وطنياً، باستثناء الاستغلال الاقتصادي والطبقات الهزلية. (أشار ماركس إلى أن الخجل هو بداية الثورة، وأممنا لم نخجل بعد، ليست بعد «عمرًا متحضرًا») وقد قال فارجاس يوسا أن الوطنية كلما زادت، كلما وجب أن تزيد القسوة، حتى تبين لنا جوانب الخجل، حتى تظهر لنا أين يكمن لا الصيديد التاريخي فقط بل كذلك تهكمية الكائن البشري وفظاظته وتفاهته وقد فعل أنطونيو سيجي ذلك في الرسم. كان من الضروري أن نبدأ في رؤية أنفسنا، دون شفقه لكن دون رضى كذلك، وكان الواقع نفسه قد دمر النماذج النمطية للوطنية. عندئذ سمح الأدب الأمريكي اللاتيني لنفسه بالضحك، ضحك من نفسه، في المقام الأول، لطعم نفسه، جعل من نفسه أدباً مضاداً، سخر من جدوى وكفاءة «ثقافة» معينة (قال فانون «إنني أضع كلمة (ثقافة) بين فاصلتين، ولا أدري هل لأنها اصطلاح جديد أم لأنها كلمة أجنبية») لإنسان أمريكا اللاتينية المستعمر، وعابث المواطن المنفي. عادت ابتسامة ماتشادو دي أسيس للظهور، بعد ما يقرب من ٧٠ عاماً، مع جيمارائش روزا، أظهر أريولا وإليثوندو التفاهة الفاقعة الألوان لبعض الدوائر المكسيكية، وأظهر مانويل بويج الاغتراب الصغير للبرجوازية الصغيرة الريفية الأرجنتينية. وها نحن نعرف أن (ماكوندر) تقع في كل بلد من بلدان أمريكا اللاتينية، ويعرف كل واحد منا كل

واحدة من شخصياتها، ونصادفها كل يوم، ويجعلنا مجرد اسمها نبتسم!

٣ - الواقعية والأسلوب

بسبب إنشغالها بشجب الواقع الكبير ورغبتها في الإسهام، بصورة فورية، في تغييره، فهمت الواقعية الفن باعتباره سلاحاً مباشراً لاحتجاج إلى إرشادات من أجل استخدامه. كان المهم هو ما يجب أن يقال، مكتوباً بالصدفة، كيفما اتفق، وجرى بعناد غرس الفصل الشاذ بين المحتوى والشكل من أجل انكار قيمة الشكل دائماً، كان أدباً يكاد يكون غريزياً - بأسوأ معاني الكلمة -، صنع عقيدة من التلقائية التي لا تتفق مع الطابع العلمي للمادية الجدلية. ولم تحل مشكلات جمالية حتى تحلها، فقد كان لديها أكثر مما يكفي من المشكلات الإنسانية التي لم تحل بعد. وإذا كانت قد فهمت جيداً الالتزام بالواقع الاجتماعي، فإنها أغفلت التزاماتها تجاه الأدب. كانت، بشكل عام، كتابة خطية، مرتبة، بسيطة، تكاد دائماً تكون متعاقبة زمنياً، عرضاً للمبادئ، وتتابعاً لمراحل النضال الظاهرية، لا تنطبق على الحقيقة الفوضوية، الباروكية، السورالية لبلدنا إلا أن الواقعية، رغم نقشها ومطالبتها بأسلوب صحفي للأدب، قد اعترفت بأبوة النزعة الجمالية التي تبدت في كنعان، لجارسا أرانيا، أو بإضفاء الطابع الشعري بصورة مفرطة على الواقع المألوف، أو بالإسراف في الغنائية، لدى جورج أمادو، هذه الغنائية التي تبلغ حافة اليأس في على حافة الماء، لأجوستين يانيث، وهو كاتب من طراز جيد، لكونه أكثر أصالة، من (حكام الندى) للهايتي جاك رومان. أما وعي الأسلوب بذاته، والذي يسميه فورينجر «إرادة الشكل» فقد جاء بعد ذلك حين بدأ فهم الأدب بوصفه مهنة، وبوصفه انضباطاً من أجل البحث والإدراك، لا تبرره النوايا بل النتائج، مثل كل الأفعال الإنسانية. هذا الوعي يتخذ أشكالاً متعددة من حماسة بورخس حتى الثراء الدافق لجيمارايش روزا أو «النسيان» الظاهري للأسلوب. عند كورتاثار. كان للواقعية الإستراتيجية أسلوب، نعم، لكنه لم يكن يتمشى مع أهدافها. وينبع الكثير من تناقضاتها من حقيقة أنه لا إيديولوجيتها ولا فنانونها قد تمكنوا من اكتشاف أوتطوير جماليات طبقية، وأقل من

ذلك، لغة طبقية. وبصورة متناقضة فإنه بينما يعد كل ماليس واقعية اشتراكية خيانة، أو على الأقل، مصالحة مع البرجوازية، يظل بعض موجهي الثقافة الاشتراكية في فرض جماليات برجوازية بصورة عميقة على شعوبهم. ففي بلدان أوروبا حيث انتزعت البروليتاريا السلطة من البرجوازية، تملك الطبقة الحاكمة الجديدة الجماليات البرجوازية أيضاً بدل أن تطبق جمالياتها الخاصة، فكان الأمر يتعلق برمز يمنحها الوعي بانتصارها: من أشكال تصوير ذي نزعة طبيعية إلى لغة وتكنيك أدب تحلت عنهما البرجوازية نفسها منذ زمن بعيد، إلى عمارة مختنقة بين تلك «القصور» أصبح معروفاً أنها تشبه كعك الأعراس - إلى تلك المباني من أجل العمال، الساحقة إنسانياً والبائسة جمالياً، إلى الأثاث من طراز باهت، إلى العروض التي ليست أقل تدهوراً لمجرد أنها تتناول موضوعات شعبية، إلى رباط العنق وحتى الياقة المنشأة أيام الأحد. وقد لاحظ رولان بارت أن الواقعية قد نقلت عن طيب خاطر لغة الرواية البرجوازية في القرن التاسع عشر إلى موضوعات وشخصيات القرن العشرين، وأن الصفات التي كانت تستخدم لوصف الأرستقراطيين وسيدات البلاط قد استخدمت، في تحويل ذي طابع مثالي للنظام القائم، في وصف العمال والفلاحين. فليس الموقف الارستقراطي بل الالتحام بالشعب - والاحترام لحقيقته ولغته - هو الذي يجعل من غير الممكن أن يكون جامع الحروف «أنيقاً» والحائكة «راقية». لقد جعل المؤلف الأمريكي اللاتيني شخصياته تتحدث بالرطانة الشعبية لكنه بقي على مسافة كافية بحيث لا يحدث خلط بشأن بلاغته. وييقن بعيد أن أعماله، رغم كل شيء، لن يقرأها الشعب الذي «يتحدث» فيها، صنع قوائم طويلة من الألفاظ الشعبية المستخدمة مع مقابلها بلغة الطبقة التي تقرأ.

إن كتاب اليوم يستخدمون اللغة الشعبية، ولأنهم يكتبون بدءاً من الشخصية فقد شرعوا في المغامرة العظيمة لإعادة هيكلة اللغة القشتالية*. وليس الأمر مجرد

* Castellano : تسمية أدق للغة الإسبانية حيث أن ما نسميه الإسبانية هو لغة إقليم قشتالة وليس لغة إسبانيا بكاملها. إذ توجد فيها لغات أخرى غير الإسبانية [المرجع].

جهد شخصي خالص للابتكار بل اكتشاف الإمكانيات اللانهائية لخلق لغات أدبية تكمن في رطانات ولهجات أمريكا . ثمة موقف طبقي في قطع العلاقات مع أكاديميات اللغة ودعاة النقاء اللغوي ، وهو موقف فخور . فقد انطلق خوسيه ماري أريجيداس من المصالحة بين اللغة الفشتالية ولغة الكتشوا ، وفرناندو دل باسو يلتقط ويتكر لغة مكسيكية في أكثر الجهود اللغوية طموحاً في الأدب الأمريكي ، ولايرضى جيمارايش روزا بالتعبيرات الشعبية بل إنه يتبنى في الأدب مزيجاً فريداً مستعاراً من فلاحي ميناش جيرايش ، وباستمتاع ، يكتب «بالأرجنتينية» رودولفو والش ومانويل بويج والشعراء خوان خيلمان ، وسيزار فرناندث سررينو ، وفرنيسكو أورووندو . ولما كان ذلك لايجري على مستوى الفولكلور أو الكريولية* بل على مستوى أدب عظيم ، فإن تياراً متعدد الاتجاهات من المعرفة المتبادلة يبدأ في التكون ، ونبدأ في التفاهم بكل تلك اللغات التي هي اللغة الأمريكية اللاتينية ، ونصفي ، مع إقليمية الأدب السابق ، قوائم المفردات في نهاية الكتب . (في إطار ذلك الموقف ، يصبح مفهوماً السبب في أن خورخي سانخيس ، البوليفي وواضع شعار «الانتقال من الشهادة إلى الاتهام» ، قد أخرج فيلمه أوكامو بكامله باللغة الأيمارا .)

أما ظاهرة الباروك في الأدب الأمريكي اللاتيني المعاصر(٢) ، بصرف النظر عن كل التفسيرات التي يمكن تقديمها ، فتجد مبرر وجودها في طابع أمريكا اللاتينية . فواقعها ذاته باروكي ، بدءاً من أسلوب غاباتها - هذا الباروك النباتي المتشابك - ووصولاً إلى غمط من السلوك الإنساني ، وبخاصة في المدن . ومهما كانت تعريفات الباروك ، فقد وجد دائماً في المشغولات اليدوية الشعبية : الأشياء المصنوعة من

* Criollismo ، من Criollo وقد سبق شرحها وهي تطلق على المولودين في أمريكا مقابل القادمين من أفريقيا من الزوج ، وعلى المولودين هناك من أبوين أوروبيين وقد تعمم استخدامها ليعني كل ما هو أمريكي مقابل كل ما هو وافد . وتمثل في الأدب تمجيد الابتكارات والعادات المحلية الأمريكية . [المترجم]

(٢) انظر ، الباروك والباروك الجديد ، في هذا الكتاب .

الذهب والفضة، ومن القش المصفور ومن الخشب، من شعر الخيل ومن نواة العاج، التي تصور في أشكال مصغرة طابع المعابد الخلاسية - غابة الأحجار - وتبشر بباروك أفلام مثل السرب والشيطان في أرض الشمس، و الأرض المتشعبة ، و أنطونيو داش مورتش، في اللغو، الإسباني والأمريكي اللاتيني الأصل، للخطب التي لا تحتمل للشخصيات الهامة، و«للصحافة العظيمة»، وللإعلانات في الإذاعة وكذلك في أدب معين. لكنه الآن فقط يكتب قصداً أدبياً إختيارياً، حين يرد الكاتب ضد النسقية والهزال اللفظيين السابقين عليه، وحين يعلن أن إحدى مهامه التي لا تقل أهمية عن غيرها (بصرف النظر عن متعتها المعذبة)، هي البحث عن لغة وخلق لغة، أي إعادة هيكلة لغته، أو إعادة اكتشاف لغته ذاتها. هذا - بطريقة أو بأخرى - هو ما فعله في وقت معاً كاربنتييه وليثاما ليما في كوبا، وجيمارايش روزا في البرازيل، وفرناندو د باسو وكارلوس فوينتس في المكسيك، وماريشال في الأرجنتين. وهذا ما فعله دوماً الشعراء العظام فايخو، ونيرودا، وبات، فشر التمزق الميتافيزيقي، والتدفق الحسي أو الشبق التراجيدي، كان في كل الأحوال ابتكار لغة تدين لها الرواية الراهنة بالكثير، وهكذا فإن أفضل صفحات أفضل القصاصيين المعاصرين عبارة عن شعر. لكن الشعر مراوغ ومستقل، وحين انتزعت منه الرواية مهنته القديمة في الإنشاد الإيمائي، تحول ليصبح عميقاً وباطنياً، أي ذاتياً، واليوم، حين ورثت الرواية ذاتيته، وفضلاً عن ذلك أضفت الطابع الشعري بصورة رفيعة على مطاردتها للكلمة - لم يقل أحدهم، مبالغاً، إن الكلمة الآن هي الشخصية الحقيقية للرواية؟ - يحصل الشعر من الرواية دينه، وعلى سبيل التعويض، يضيف على نفسه الطابع الروائي، ويأخذ في حكاية حكايات بولع ملحوظ باللغة الشفوية المألوفة، ويفتش عن صعوبات الموضوعية والحديث الشعبي الأجش: هذا ما فعله إرنستو كاردينال، وروبرتو فرناندث ريتامار، وجونثالوروخاس، وفايد خميس، وإنريكي لين، وخوسيه إميليوباتشيكو. وأحياناً يجري ذلك بدعابة مرة، تكون غالباً أفضل وسيلة للوصول إلى الأعماق، مثلما في الشعر المضاد

لنيكانور بارا، وفي أحيان أخرى، كما في حالة البرازيليين، يبلغ الشعر المحسوس أبعد نقاط موضوعية الواقع. إن الشعر، هو الآخر، قد تخلص طواعية من الجلال الذي بدا أنه كامن فيه (الشعر المكتوب بالاسبانية على الأخص) ومثله كمثل الرواية والمسرح، ولم يعد ينظر إليه هو نفسه بالقدر نفسه من الجدية. فالفن، في نهاية المطاف ليس، بهذه الأهمية، إذ لا يقدم حلولاً، وهذا معروف، بل يطرح أسئلة، لا يقدم تفسيرات، بل يطالب بها. والتساؤلات الإنسانية الفورية الكبيرة لا تطلب إجابات فنية، بل شرحاً في التاريخ، مؤلماً وعنيفاً، ولا يمكن للأدب أن يحققه. فهذا الأدب لا يفعل، في أقصى الحالات، سوى التبشير بذلك الشرخ والانتفاء إليه. وفي الحالات الأشد نبلاً يفعل ذلك مهما كانت العواقب.



المحتوى

| | |
|----|---------------------|
| ٥ | تصدير الترجمة |
| ١٠ | مقدمة |

الباب الأول

| | |
|-----|--|
| ٣٣ | أدب من آداب العالم |
| ٣٥ | الفصل الأول : لقاء الثقافات |
| ٦٨ | الفصل الثاني : التعدد اللغوي |
| ٨٨ | الفصل الثالث : التعدد الثقافي |
| ١٢١ | الفصل الرابع : الوحدة والتنوع |
| ١٥٦ | الفصل الخامس : أمريكا اللاتينية في الآداب الأخرى |
| ٢٠٣ | الفصل السادس : بلوغ سن الرشد |

الباب الثاني

| | |
|-----|--|
| ٢٢٥ | انقطاع التقاليد |
| ٢٢٧ | الفصل الأول : التقاليد والتجديد |
| ٢٦٩ | الفصل الثاني : الباروك والباروك الجديد |
| ٢٩٨ | الفصل الثالث : أزمة الواقعية |
| ٣٣٠ | الفصل الرابع : واقعية الواقع الآخر |

المترجم في سطور :

مئات من الابحاث العلمية
والأدبية.

- ١ - أحمد حسان عبد الواحد
 - اديب مصري، له عدة مؤلفات منها:
لوركا مختارات جديدة ، المكارثية
والمثقفون
 - ترجم كتاب صناعة الجوع
(سلسلة عالم المعرفة).
 - نشر العديد من المقالات
والقصص والأشعار في عدة
صحف ومجلات مصرية وعربية .
- يعمل مساعداً لعميد كلية الآداب
لتطوير برامج الإنسانية
والتخطيط - كلية الآداب - جامعة
الكويت ، ومستشاراً لتحرير مجلة
«الثقافة العالمية» التي يصدرها
المجلس الوطني للثقافة والفنون
والآداب ، وأميناً عاماً للجنة
التخطيط الشامل للثقافة العربية
(المنظمة العربية للتربية والثقافة
والعلوم).

المراجع في سطور

- د. شاكر مصطفى .
- دكتوراه في الآداب .
- عمل في التدريس الثانوي
والجامعي في سورية، وفي السلك
السياسي ممثلاً لبلاده عشر
سنوات في السودان وكولومبيا
والبرازيل .
- عمل وزيراً للإعلام في سورية
(١٩٦٦/٦٥) .
- له عدد من المؤلفات يتجاوز الثلاثين
في التاريخ والآداب بالإضافة الى



الأحزاب السياسية
في العالم الثالث

تأليف : د. أسامة الغزالي حرب

صدر عن هذه السلسلة

- ١ - الحضارة تأليف : د/ حسين مؤنس
- ٢ - اتجاهات الشعر العربي المعاصر تأليف : د/ إحسان عباس
- ٣ - التفكير العلمي تأليف : د/ فؤاد زكريا
- ٤ - الولايات المتحدة والمشرق العربي تأليف : د/ أحمد عبدالرحيم مصطفى
- ٥ - العلم ومشكلات الإنسان المعاصر تأليف : زهير الكرمي
- ٦ - الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها تأليف د/ عزت حجازي
- ٧ - الأحلاف والتكتلات في السياسة العالمية تأليف : د/ محمد عزيز شكري
- ٨ - تراث الإسلام (الجزء الأول) ترجمة : د/ زهير السهوري
- ٩ - أعضاء على الدراسات اللغوية المعاصرة تحقيق وتعليق : د/ شاكر مصطفى
- ١٠ - جحا العربي مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١١ - تراث الإسلام (الجزء الثاني) تأليف : د/ نايف خرما
- ١٢ - تراث الإسلام (الجزء الثالث) تأليف : د/ محمد رجب النجار
- ١٣ - الملاحه وعلوم البحار عند العرب ترجمة : د/ حسين مؤنس
- ١٤ - جمالية الفن العربي د/ إحسان العمدة
- ١٥ - الإنسان الحائر بين العلم والخرافة مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ١٦ - النفط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية تأليف : د/ أنور عبد العليم
- ١٧ - الكون والثقوب السوداء تأليف : د/ غيف بهنسي
- إعداد : رؤوف وصفي تأليف : د/ عبد المحسن صالح
- مراجعة : زهير الكرمي تأليف : د/ محمود عبد الفضيل

- ١٨ - الكوميديا والتراجيديا
ترجمة : د/ علي أحمد محمود
- ١٩ - المخرج في المسرح المعاصر
مراجعة : د/ شوقي السكري
- ٢٠ - التفكير المستقيم والتفكير الأعوج
د/ علي الراعي
- ٢١ - مشكلة إنتاج الغذاء في الوطن العربي
ترجمة : حسن سعيد الكرعي
- ٢٢ - البيئة ومشكلاتها
مراجعة : صدقي حطاب
- ٢٣ - السرق
تأليف : د/ محمد سعيد صباريني
- ٢٤ - الإبداع في الفن والعلم
تأليف : د/ عبد السلام الترماني
- ٢٥ - المسرح في الوطن العربي
تأليف : د/ حسن أحمد عيسى
- ٢٦ - مصر وفلسطين
تأليف : د/ علي الراعي
- ٢٧ - العلاج النفسي الحديث
تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
- ٢٨ - أفريقيا في عصر التحول الاجتماعي
ترجمة : شوقي جلال
- ٢٩ - العرب والتحديث
تأليف : د/ محمد عماره
- ٣٠ - العدالة والحرية في فجر النهضة
العربية الحديثة
- ٣١ - الموشحات الأندلسية
تأليف : د/ عزت قرني
- ٣٢ - تكنولوجيا السلوك الإنساني
ترجمة : د/ محمد زكريا عتاني
- ٣٣ - الإنسان والثروات المعدنية
مراجعة : د/ رضا الدريني
- ٣٤ - قضايا أفريقية
تأليف : د/ محمد فتحي عوض الله
- ٣٥ - تحولات الفكر والسياسة
تأليف : د/ محمد عبدالغني سعودي
- في الشرق العربي (١٩٣٠ - ١٩٧٠)
تأليف : د/ محمد جابر الأنصاري
- ٣٦ - الحب في التراث العربي
تأليف : د/ محمد حسن عبدالله
- ٣٧ - المساجد
تأليف : د/ حسين مؤنس

- ٣٨ - تكنولوجيا الطاقة البديلة تأليف : د/ سعود يوسف عياش
- ٣٩ - ارتقاء الإنسان ترجمة : د/ موفق شخاشيرو
- ٤٠ - الرواية الروسية في القرن التاسع عشر مراجعة : زهير الكرمي
- ٤١ - الشعر في السودان تأليف : د/ مكارم الغمري
- ٤٢ - دور المشروعات العامة في التنمية الاقتصادية تأليف : د/ علي خليفة الكواري
- ٤٣ - الإسلام في الصين تأليف : فهمي هويدي
- ٤٤ - اتجاهات نظرية في علم الاجتماع تأليف : د/ عبدالباسط عبدالمعطي
- ٤٥ - حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي تأليف : د/ محمد رجب النجار
- ٤٦ - دعوة إلى الموسيقى تأليف : د. يوسف السيبي
- ٤٧ - فكرة القانون ترجمة : سليم الصويص
- ٤٨ - التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان مراجعة : سليم بيسير
- ٤٩ - صراع القوى العظمى حول القرن الأفريقي تأليف : د/ عبدالمحسن صالح
- ٥٠ - التكنولوجيا الحديثة والتنمية الزراعية تأليف : صلاح الدين حافظ
- ٥١ - السينا في الوطن العربي تأليف : د/ محمد عبد السلام
- ٥٢ - النفط والعلاقات الدولية تأليف : جان ألكسان
- ٥٣ - البدائية ترجمة : د/ محمد عصفور
- ٥٤ - الحشرات الناقلة للأمراض تأليف : د/ جليل أبو الحب
- ٥٥ - العالم بعد مائتي عام ترجمة : شوقي جلال
- ٥٦ - الإدمان تأليف : د/ عادل الدمرداش
- ٥٧ - البيروقراطية النفطية ومعضلة التنمية تأليف : د/ أسامة عبدالرحمن
- ٥٨ - الوجودية ترجمة : د/ إمام عبد الفتاح
- ٥٩ - العرب أمام تحديات التكنولوجيا تأليف : د/ انطونيوس كرم
- ٦٠ - الايديولوجية الصهيونية (الجزء الأول) تأليف : د/ عبد الوهاب المسيري
- ٦١ - الايديولوجية الصهيونية (الجزء الثاني) تأليف : د/ عبد الوهاب المسيري
- ٦٢ - حكمة الغرب (الجزء الأول) ترجمة : د/ فؤاد زكريا

- ٦٣ - الإسلام والاقتصاد تأليف : د/ عبدالمهدي علي النجار
- ٦٤ - صناعة الجوع (خرافة الندرة) ترجمة : أحمد حسان عبد الواحد
- ٦٥ - مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية تأليف : عبدالعزيز بن عبد الجليل
- ٦٦ - الإسلام والشعر تأليف : د/ سامي مكّي العاني
- ٦٧ - بنو الإنسان ترجمة : زهير الكرمي
- ٦٨ - الثقافة الألبانية في الأبجدية العربية تأليف : د/ محمد موفاكسو
- ٦٩ - ظاهرة العلم الحديث تأليف : د/ عبدالله العمر
- ٧٠ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة) ترجمة : د/ علي حسين حجّاج
- (الجزء الأول) مراجعة : د/ عطيه محمود هنا
- ٧١ - الاستيطان الأجنبي في الوطن العربي تأليف : د/ عبدالمالك خلف التميمي
- ٧٢ - حكمة الغرب (الجزء الثاني) ترجمة : د/ فؤاد زكريا
- ٧٣ - التخطيط للتقدم الاقتصادي والاجتماعي تأليف : د/ مجيد مسعود
- ٧٤ - مشاريع الاستيطان اليهودي تأليف : د/ أمين عبدالله محمود
- ٧٥ - التصوير والحياة تأليف : د/ محمد نبهان سويلم
- ٧٦ - الموت في الفكر الغربي ترجمة : كامل يوسف حسين
- ٧٧ - الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً مراجعة : د/ إمام عبد الفتاح
- ٧٨ - قضايا التبعية الإعلامية والثقافية تأليف : د/ عواطف عبدالرحمن
- ٧٩ - مفاهيم قرآنية تأليف : د/ محمد أحمد خلف الله
- ٨٠ - الزواج عند العرب (في الجاهلية والإسلام) تأليف : د/ عبدالسلام الترماني
- ٨١ - الأدب اليوغسلافي المعاصر تأليف : د/ جمال الدين سيد محمد
- ٨٢ - تشكيل العقل الحديث ترجمة : شوقي جلال
- ٨٣ - البيولوجيا ومصير الإنسان مراجعة : صدقي حطاب
- ٨٤ - المشكلة السكانية وخرافة المالتوسية تأليف : د/ سعيد الحفار
- ٨٥ - دول مجلس التعاون الخليجي تأليف : د/ رمزي زكي
- ومستويات العمل الدولية تأليف : د/ بدرية العوضي

- ٨٦ - الإنسان وعلم النفس
تأليف : د/ عبد الستار إبراهيم
- ٨٧ - في تراثنا العربي الاسلامي
تأليف : د/ توفيق الطويل
- ٨٨ - الميكروبات والإنسان
ترجمة : د/ عزت شعلان
مراجعة : د/ عبد الرزاق العدواني
د/ سمير رضوان
- ٨٩ - الإسلام وحقوق الإنسان
تأليف : د/ محمد عماره
- ٩٠ - الغرب والعالم (القسم الأول)
تأليف : كافين رايلي
ترجمة : د/ عبدالوهاب المسيري
د/ هدى حجازي
مراجعة : د/ فؤاد زكريا
- ٩١ - تربية اليسر وتختلف التنمية
تأليف : د/ عبدالعزيز الجلال
- ٩٢ - عقول المستقبل
ترجمة : د/ لطفي فطيم
- ٩٣ - لغة الكيمياء عند الكائنات الحية
تأليف : د/ أحمد مدحت اسلام
- ٩٤ - النظام الإعلامي الجديد
تأليف : د/ مصطفى المصمودي
- ٩٥ - تغيير العالم
تأليف : د/ أنور عبد الملك
- ٩٦ - الصهيونية غير اليهودية
تأليف : د/ ربيعنا الشريف
ترجمة : أحمد عبدالله عبدالعزيز
- ٩٧ - الغرب والعالم (القسم الثاني)
تأليف : كاين رايلي
ترجمة : د/ عبد الوهاب المسيري
د/ هدى حجازي
مراجعة : د. فؤاد زكريا
- ٩٨ - قصة الانثروبولوجيا
تأليف : د. حسين فهم
- ٩٩ - الأطفال مرآة المجتمع
تأليف : د. محمد عماد الدين اسماعيل
- ١٠٠ - الوراثة والإنسان
تأليف : د. محمد علي الربيعي
- ١٠١ - الأدب في البرازيل
تأليف : د. شاكرا مصطفى
- ١٠٢ - الشخصية اليهودية الإسرائيلية
تأليف : د. رشاد الشامي
والروح العدوانية

- ١٠٣ - التنمية في دول مجلس التعاون
تأليف : د. محمد توفيق صادق
- ١٠٤ - العالم الثالث وتحديات البقاء
تأليف : جاك لوب
- ١٠٥ - المسرح والتغير الاجتماعي
ترجمة : أحمد فؤاد بليغ
تأليف : د/ إبراهيم عبدالله غلوم
- ١٠٦ - « المتلاعبون بالعقول »
تأليف : هريوت. أ. شيللر
ترجمة : عبدالسلام رضوان
- ١٠٧ - الشركات عابرة القومية
تأليف : د. محمد السيد سعيد
- ١٠٨ - نظريات التعلم (دراسة مقارنة)
الجزء الثاني
ترجمة : د. علي حسين حجاج
مراجعة : د. عطية محمود هنا
- ١٠٩ - العملية الإبداعية في فن التصوير
تأليف : د. شاكر عبد الحميد
- ١١٠ - مفاهيم نقدية
ترجمة : د. محمد عصفور
- ١١١ - قلق الموت
تأليف : د. أحمد محمد عبد الخالق
- ١١٢ - العلم والمشتغلون بالبحث
العلمي في المجتمع الحديث
ترجمة : شعبة الترجمة باليونيسكو
- ١١٣ - الفكر التربوي العربي الحديث
تأليف : د. سعيد اسماعيل علي
- ١١٤ - الرياضيات في حياتنا.
ترجمة : د. فاطمة عبدالقادر الما
- ١١٥ - معالم على طريق تحديث الفكر العربي
تأليف : د. معن زيادة

سلسلة عالم المعرفة

عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية تصدر في مطلع كل شهر ميلادي عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت. وقد صدر العدد الأول منها في شهر يناير ١٩٧٨ ويتولى الاشراف عليها لجنة تضم عددا من الشخصيات العلمية المعروفة على مستوى الوطن العربي كله.

تهدف هذه السلسلة إلى تزويد القارئ العربي بمادة جيدة من الثقافة تغطي جميع فروع المعرفة وكذا ربطه بأحدث التيارات الفكرية والثقافية المعاصرة. ومن الموضوعات التي تعالجها - ترجمة وتأليف:

١ - الدراسات الإنسانية : الفلسفة، علم النفس والتربية، علم الاجتماع، السياسة والاقتصاد، التاريخ، الدراسات الحضارية، والجغرافيا وأدب الرحلات.

٢ - الدراسات الأدبية واللغوية : الآداب العالمية، الأدب العربي، علم اللغة.

٣ - الدراسات الفنية : علم الجمال وفلسفة الفن، المسرح، الموسيقى، الفنون التشكيلية، الفنون الشعبية.

٤ - الدراسات العلمية : تاريخ العلم وفلسفته، التكنولوجيا والإنسان، تبسيط العلوم الطبيعية (فيزياء، كيمياء، علم الحياة،

فلك) والرياضة التطبيقية (مع الاهتمام بالجوانب الإنسانية لهذه العلوم).

أما بالنسبة لنشر الأعمال الإبداعية، المترجمة أو المؤلفة، من شعر وقصة ومسرحية فأمر غير وارد في الوقت الحالي.

وفي حال الموافقة والتعاقد على الموضوع المؤلف أو المترجم تصرف مكافأة للمؤلف مقدارها ألف دينار كويتي، وللمترجم مكافأة بمعدل خمسة عشر فلساً عن الكلمة الواحدة في النص الأجنبي أو تسعمائة دينار أيهما أكثر بالإضافة إلى مائة وخمسين ديناراً كويتياً مقابل تقديم المخطوطة المؤلفة أو المترجمة من نسختين مطبوعة على الآلة الكاتبة.



الاشتراك السنوي : وهو مقصور على الفئات التالية :

- المؤسسات والهيئات داخل الكويت ١٠ دنانير
- المؤسسات والهيئات في الوطن العربي ١٢ ديناراً
- المؤسسات والهيئات خارج الوطن العربي ٨٠ دولاراً أمريكياً
- الافراد خارج الوطن العربي ٤٠ دولاراً أمريكياً

الاشتراكات :

ترسل باسم الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

ص.ب ٢٣٩٩٦ الصفاة/ الكويت - 13100

برقياً ثقف - تليكس ٤٤٥٥٤ NCCAL TLX No 44554